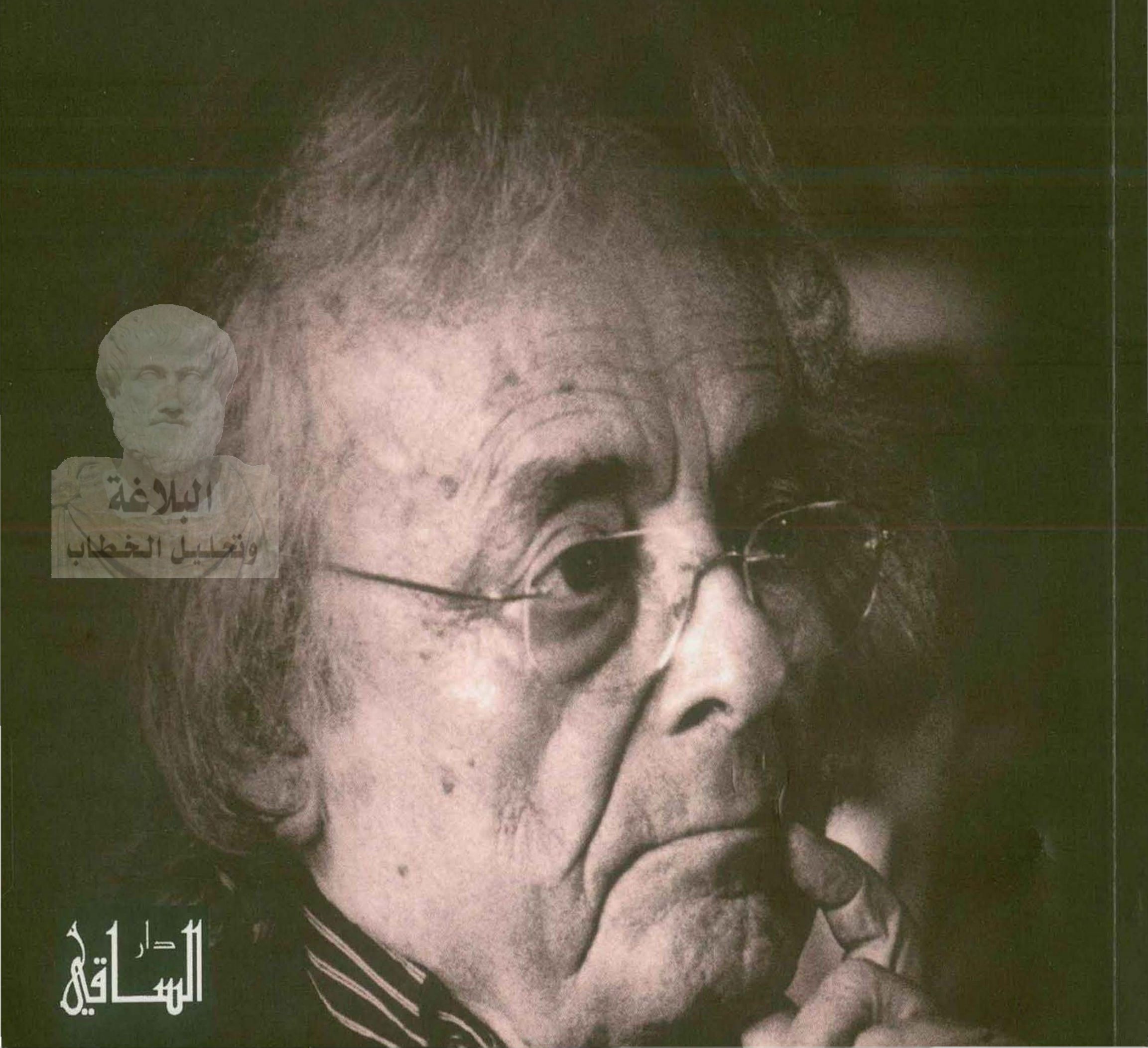
عمر حفيّظ

الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس



الكتابة وبناء الشعر
عند أدونيس

تصميم الغلاف: سومر كوكبي

عمر حفيّظ

الكتابة وبناء الشعر
عند أدونيس



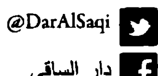
الطبعة الأولى 2015

ISBN 978-6-14425-793-7

دار الساقي
بناية النور، شارع العويني، فردان، ص.ب: 113/5342، بيروت، لبنان
الرمز البريدي: 6114–2033
هاتف: 442 866-1-961+، فاكس: 443 866-1-961+
email: info@daralsaqi.com

يمكنكم شراء كتبنا عبر موقعنا الإلكتروني
www.daralsaqi.com

تابعونا على

@DarAlSaqi
دار الساقي

Dar Al Saqi

المحتويات

المقدّمة

تتعدّد تعريفات الحداثة وتختلف باختلاف الحقول المعرفيّة والمواقع النّظريّة. ولكنّ المشترك بين أغلب تلك التّعريفات يمكن أن يُختزل في أنّ الرّهان الأساسيّ للحداثة هو إعادة ترتيب العلاقة بين الإنسان والعالم في ضوء ما يستجدّ من معرفة. فهي سيرورة إبدالات تمسّ حياة البشر في أبعادها المختلفة، الماديّة والرّمزيّة. ولتلك السّيرورة موجّهات كثيرة، أهمّها السّؤال المتجدّد والهدم المستمرّ لكلّ الأشكال التّقليديّة والنّماذج التي استنفدت طاقاتها المعرفيّة والجماليّة. وهذا ما يتيح لها أن تنفتح على كلّ الفضاءات الفرديّة والاجتماعيّة المعيشة والمتخيّلة، ويجعلها تتمرّد على من يريد اختزالها في مفاهيم "سوسيولوجيّة أو سياسيّة أو تاريخيّة"[1]. فزمنها **المعرفيّ** ليس ماضياً يتكرّر، أي ليس زمناً دائريّاً منغلقاً على نفسه[2] وإنّما هو مركّب ينفتح على الماضي والحاضر والمستقبل في آن معاً.

وهذه الوجهة المعرفيّة الزّمنيّة هي ما يؤسّس للفرق بينها وبين التّقليد. فإذا كان التّقليد يستمدّ سلطته أو شرعيّته من الماضي، دون أن يجرؤ على مساءلته أو نقد أزماته النّاشئة من مفاهيم متعدّدة يدافع عنها، كالحقيقة المطلقة والمعرفة الثّابتة والدّلالة المكتملة وغيرها من المتعاليات، فإنّ الحداثة تحوّل الأزمة إلى قيمة منتجة للمعنى[3] بما تطرحه من أسئلة تهدف إلى إعادة بناء تلك المفاهيم وغيرها، بعيداً عن ادّعاء اليقين أو الحقيقة النّهائيّة. إنّ الحداثة مشروع لا يكتمل، فضلاً عن أنّها لا تُشتقّ من الحاضر لأنّ الانتساب

1 Jean Baudrillard, *La Modernité, in Encyclopédia Universalis*, Paris, 1996, Cps15, p 552.

2 Ibid, p 553.

3 Ibid, p 552.

إليه ليس محدّداً في نعت خطاب ما بأنّه حداثيّ، ما لم يُقْدِمْ ذاك الخطاب على إنشاء قطيعة بالمعنى المعرفيّ[1] وما لم يؤسّس لإمكانات جديدة للذّات لتمارس حقّها في النّقد والشكّ والسّؤال والرّفض وبناء أفق يتّسع للمختلف والمتعدّد.

من هذه المداخل ينتسب خطاب أدونيس إلى الحداثة وينخرط في آفاقها. فهو يجمع بين كتابة الشّعر من جهة، والتّنظير له والتّفكير في قضاياه من جهة أخرى، فضلاً عن البحث في إشكالات الثّقافة العربيّة وعلاقتها بماضيها ومستقبلها. ولعلّ أكثر الأسئلة تواتراً لدى أدونيس، هي تلك المتعلّقة بالهويّة والتّراث والاختلاف والحرّيّة والإبداع والكتابة والقراءة... فكثيراً ما ألفيناه يعاود مساءلة تلك المفاهيم وغيرها لتفكيكها، في سياق ما يتحقّق من إبدالات معرفيّة وما يطرأ من أحداث، لأنّ الخلفيّة التي توجّهه هي أنّ الثّقافة لا تتجدّد إلاّ بهدم المفاهيم التي تحوّلت إلى سلطة تعطّل حركة التّاريخ، وإعادة بنائها وفق ما تقتضيه الأزمنة المعرفيّة المتغيّرة باستمرار، وبما يستوجبه البحث عمّا يجدّد رؤية الإنسان لذاته وللوجود من فرضيّات.

والخيط النّاظم لمشروع أدونيس – في أبعاده المختلفة – هو السّؤال، صراحة وضمناً، به يُؤسّس اختلافه وتمايزه، فيما هو يبحث خارج الجاهز والسّابق عن طرائق جديدة للكتابة والقراءة. وهو ما يعني افتراضيّا – على الأقلّ – أنّ الكتابة، في تصوّره، قراءة مستمرّة وبحث دائم، تناغماً مع تقتضيه الحداثة من تحوّلات في التّصوّر والتّمثّل والفهم للانخراط في التّاريخ من باب الوعي لا من باب الوهم.

وينبّه أدونيس إلى أنّ الحداثة وخطابها تستدعيان مراقبة دائمة، حتّى لا نقع في الأوهام[2] إذ يحدث أن يكتفي الإنسان من الحداثة بالأشكال العارضة أو المظاهر الخادعة، دون النّفاذ إلى القيم الإنسانيّة الكونيّة، ودون مساءلة للسّابق الذي قد يصير متعالياً أو تصبح بعض قيمه عقيمة غير منتجة، لذلك فإنّ تجربة الكتابة – في أفق الحداثة – تهدف إلى خلخلة ما فقد كفايته الجماليّة أو ما تحوّل إلى حجاب، كما أنّها مساءلة للمسكوت عنه والمهمّش واللاّ مفكّر فيه.

---

1 Jean Baudrillard, op.cit, p 553.

2 أجمل أدونيس أوهام الحداثة في خمسة. وهي على التّوالي: الزمنيّة والمغايرة والمماثلة والتّشكيل النّثريّ والاستحداث المضمونيّ. أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، بيروت – لبنان، 1980 (بيان الحداثة، ص 311 وما بعدها).

وهذا ما يحاوله أدونيس، بما يمارسه من نقد لما اعتبر من الثّوابت والمسلّمات، وبما يحرص عليه، في شعره، من بناء لإبدالات جديدة. وهو يصدر، في كلّ ذلك، عن خلفيّة تضافرت في تشكيلها مراجع متنوّعة: قديمة ومعاصرة، شرقيّة وغربيّة، ومن حقول معرفيّة متقاربة متباعدة... ذاك ما جعل خطابه خطاباً جامعاً بالمعنى الذي أشار إليه بارط (Barthes)[1].

وهذه السّمة الأخيرة مشتقّة من طبيعة الخطاب الجامع بين المؤتلف والمختلف: التّاريخيّ والايديولوجيّ والاجتماعيّ والسّياسيّ والفلسفيّ والغنائيّ والملحميّ والصّوفيّ والأسطوريّ والخرافيّ والشّعريّ والسّرديّ، تداخل خطابيّ مكين تنتظمه ذات باحثة عن تمايزها حتّى في ما كان يعدّ شكليّاً، كتنظيم الصّفحة وعلامات التّرقيم والبياض... ذات تكتب بالوزن وخارج الوزن، بالفصحى وغير الفصحى، فيما هي تمارس هدماً واعياً للحدود بين الأنواع تأسيساً لمفهوم الكتابة الذي يتجاوز الأنواع (النّثر، الشّعر، القصّة، المسرحيّة...) ويروم صهرها كلّها في نوع واحد[2]. ولهذا المسعى رهانات متعدّدة، منها إعادة النّظر في مفاهيم كثيرة في الشّعريّة العربيّة كمفهوم الشّعر المحدّد بالوزن والقافية، ومفهوم الإيقاع المضبوط بالكمّ، والصّورة المختزلة في التّشابيه والاستعارات. ولعلّ أهمّ ما يؤسّس له مفهوم الكتابة، هو التّنبيه على ما في صيغة "الشّعر" (الشّعر؟! بألف ولام مربكتين) من مغالطات، هذه الصّيغة الكلّيّة التّعميميّة الذّاهلة عن وجود إبدالات مختلفة تحقّقت أو تتحقّق من فترة تاريخيّة إلى أخرى، بل من خطاب شعريّ إلى آخر، ومن ذات إلى أخرى!

وإذا كان مفهوم "الكتابة" يوهم – لأوّل وهلة – بالوضوح، فإنّه على قدر كبير من الغموض، لتشعّب أسئلته النّظريّة وخلفيّاتها التّاريخيّة والفلسفيّة. فهو يشهد تضخّماً قد جعله يتخطّى ما شهده مفهوم اللّغة من توسيع[3].

1 يتحدّث بارط عن النصّ الجامع ويسمّيه (le scriptible) وهذه سمة يشتقّها من الكتابة، باعتبارها ممارسة مشتركة بين الكاتب والقارئ. فالنصّ الجامع، هو ذاك النصّ الذي تتعدّد مداخله أو تتكافأ ويتيح لقارئه أن يشارك في إنتاج المعنى. وهذا يعني أنّ دلالاته لا نهائية،لأنّها منخرطة في سياق الاختلاف، اختلاف القرّاء والقراءات والسّياقات. Barthes, S/Z, Seuil, Paris, 1970, ps 10 - 23

2 أدونيس، **مقدّمة للشّعر العربي**، دار العودة، بيروت،لبنان، ط 4، 1983، ص 11. ولعلّه من المفيد أن نشير إلى أنّ الطّبعة الأولى كانت سنة 1971 أي سنة ظهور بيان الكتابة الجديدة.

3 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, p. 16.

فما كان يجمعه دالّ "اللّغة" منذ عشرين قرناً صار يُختزل في دالّ "الكتابة"[1] ثمّ إنّه مفهوم موصول بمفاهيم أخرى كمفهوم القراءة وفرضيّاتها النّظريّة والدّلالة وقضاياها المنطقيّة والفلسفيّة. وحتّى في الحدّ الأدنى لمفهوم الكتابة لابدّ أن نشير إلى أنّ تغيير عادات في التّدوين - كتابة البيت بطريقة مختلفة أو كتابة العنوان في مكان غير مألوف أو الجمع بين الكتابة والرّسم أو غير ذلك من العلامات أو تنظيم الصّفحة بطريقة جديدة - يستوجب التّفكير في تغيير عادات في القراءة. بل أن يعاد النّظر، أحياناً، في بعض التّصوّرات سواء في الإبداع أم النّقد.

إنّ الكتابة بناء بالعلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة، علامات ينشأ بها النّص ومنها وفيها[2] ولتلك العلامات أن تغيّر دلالاتها حسب السّياقات التّاريخيّة والثّقافيّة التي تتمّ فيها القراءة. والكتابة خطاب. والخطاب تحويل للّغة، والتّحويل حدث تنجزه ذات تسعى إلى أن تترك أثراً يدلّ عليها في ما تكتب أو تقول. فلا وجود لكتابة - بناء أو كتابة - خطاب، إلاّ بوجود ذات ما، لأنّ العلامات اللّغويّة التي تتمّ بها الكتابة تحتاج إلى من يعلّمها النّطق، أي إلى ذات وتاريخ وواقع وسياق يوجّه الدّلالة لتغادر المعجم... لذلك فإنّ أيّ علامة لا تدلّ ما لم تكتبها أو تقرأها ذات تبحث عن إيقاعها وتؤسّس لحضورها في الأنواع والتّاريخ.

وهذه المفاهيم المتعالقة (الكتابة والبناء والخطاب والقراءة) هي أضلاع الإشكاليّة التي ينبني عليها هذا البحث. وهي مداخلنا إلى تأمّل خطاب أدونيس الشّعريّ، في أثر مفرد هو "أبجديّة ثانية"[3]. ولابدّ من التّنبيه على أنّ الباحث لا يدّعي معرفة مطلقة بتلك المفاهيم، وما يمكن أن يتحقّق بينها من تقاطع في طبقاتها الدّلاليّة المتراكبة، كما أنّه لا يدّعي القدرة على الإحاطة بخصائص الخطاب الشّعريّ في هذا الأثر المفرد.

إنّ الطّموح في هذا العمل واسع، طموح الإلمام بالكلّيّ والجزئيّ، والإعراض قدر الإمكان عن الجاهز في الوصف والقراءة والتّأويل. ولكن دون ذاك الطّموح صعوبات متفاوتة منها:

1 - أنّ مفهوم الكتابة - تحديداً - على قدر من التّحوّل الذي يشرّع لقلق معرفيّ.

1 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, p 16.

2 R. Barthes, "Théorie du texte", in *Encylopedia Universalis*, Paris, 1996, Corpus 22.

3 أدونيس، **أبجديّة ثانية** (شعر) دار توبقال للنّشر، المغرب، الطّبعة الأولى، 1994.

ولئن كان تصوّر أدونيس لهذا المفهوم ينطوي على قدر من الوضوح الذي يمكن أن يُطمْئنَ في المستوى النّظريّ، فإنّ ما يتّصل بـ"الكتابة" وأثرها في مستوى الخطاب الشّعريّ، يحتاج إلى تأمّل للوقوف على ما يسم هذا الخطاب، بما هو من آثار الكتابة وتجلّياتها في مستويات البناء المختلفة.

2 – أنّ بناء القصيدة في تجربة أدونيس، متغيّر باستمرار. وفي هذه المجموعة بالذّات يعسر ردّ الكتابة إلى نموذج بعينه أو نموذج مفرد. فقد شهدت القصيدة إبدالات لم تعرفها من قبل حتّى من النّاحية الشكليّة المحض. وهذه الإبدالات تطرح أسئلة كثيرة، منها: كيف ننظر في هذه النّصوص؟ أننظر فيها مفردة أم جمعاً؟ وما الطّرائق والكيفيّات؟ أو لا يمكن أن نعثر على خيط ناظم لها أو لبعضها على الأقلّ؟

3 – أنّ أدونيس قد أسّس لنفسه منزلة رمزيّة ووضعاً اعتبارياً داخل الثّقافة العربيّة، وهذا ما جعل كتاباته، في كثير من الأحيان، موضوع سجالات لم تعمّق معرفتنا بنصّه بقدر ما قسمت النّاس في شأنه إلى معارضين يتّهمونه بالتّخريب والتّدمير، ومؤيّدين يرونه علامة مضيئة في الثّقافة العربيّة.[1]

ولمّا كان الانتساب إلى المعرفة يقتضي أن يتحرّر الباحث من سلطة الخطابات السّجاليّة، وأن يتوجّه إلى الأثر ينصت إليه ويستجلي آليّات بنائه، فمن المفيد أن نذكّر بأنّ الفروق بين النصّ الذي يبشّر به أدونيس في كتاباته النّظريّة والنّقديّة من جهة، والنصّ – المنجز من جهة أخرى، تظلّ قائمة. وهو ما يعني أنّ مفهوم الكتابة ذاته يحتاج إلى مراقبة مستمرّة حتّى في خطاب أدونيس نفسه. فمن حقّ الباحث أن يسأل عن حدود تلك الآفاق المحتملة وعن كفاية المفهوم في التّعبير عن المنجز المتحقّق؟

ولأنّ ممارسة أدونيس الكتابيّة لا تنفصل عن محاولاته التّنظيريّة، فإنّنا لم نتردّد في استحضار تصوّراته للشّعر والشّعريّة ومساءلتها لتبيّن علاقاتها بمفهوم "الكتابة الجديدة" الذي يعد بقصيدة كليّة تتضافر في بنائها الأنواع الأدبيّة وتنتظمها ذات لها إيقاعها وتجربتها الخاصّة، بما تعنيه التّجربة من هدم لكلّ ما يحدّ من طاقة الإنسان أو يعطّل رغبته في التّغيير.

1 راجع على سبيل التّمثيل، عبد الحميد جيدة "أدونيس بين مؤيّديه ومعارضيه" وبارتيك هوتشنسن "النّار الخفيّة" **مجلّة فصول**، المجلّد 16، العدد 2، سنة 1997، ص 94 وما بعدها وص 382 وما بعدها.

ويضعنا أدونيس – في ما يعقده للكتابة من وظائف – أمام أسئلة كثيرة. منها، ما يتعلّق بماهية الكتابة والإبداع والأنواع الأدبيّة والقراءة، ومنها ما يتجاوزها إلى الثّقافة والوجود عامّة. وفي هذا السّياق يمكن أن نطرح الأسئلة التّالية: ما معنى أن تكون الكتابة كلّيّة، كما يسمّيها هو؟ وهل هي بداية أم نهاية ؟ ألا يعني اكتمال الكتابة نهاية الإنسان أي موت الإبداع وظهور النّموذج الجامع الذي قد يتحوّل إلى سلطة تحدّ من حريّة الكاتب وتقتل فيه الحلم؟ أليست الكتابة كتابة لأنّها منقوصة أو عاجزة باستمرار؟ أليست كلّ كتابة بحثاً منقوصاً وتشظّياً عنيفاً للذّات المترحّلة دائما بين الرّغبة والعجز، بين الحلم والمنجز، بين ثبات الدوالّ ومحدوديّتها من جهة، وتحوّل الإنسان والوجود من جهة؟!

إنّ الكتابة – كما يتصوّرها أدونيس – هي المدخل إلى تقويض المتعاليات التي تكبّل الخطاب الشّعريّ وتحدّ من قدرة الشّاعر المحكوم بإكراهات كثيرة، منها العروض باعتباره سلطة تنازع الذّاتَ رغبتَها في تأسيس إيقاعها المختلف، ومنها كذلك سلطة الغرض والصّورة التي تُبنى على التّشبيه والاستعارة أو سلطة الوضوح والإبانة... تلك الإكراهات هي التي يسعى أدونيس إلى تقويضها أو إلى التّخفيف من تأثيرها – على الأقلّ – بتأسيس إبدالات أخرى: منها الإيقاع – الوزن الذي يتجاوز الظّاهر ليصل إلى جسد الشّاعر ويختبر ما بينه وبين اللّغة والوجود من علاقات... ومنها الصّورة التي لا تقف عند الحدود البلاغيّة بل تعمل على أن تتعدّاها إلى ما كان يعدّ – إلى عهد قريب – هامشيّاً أو لاينتسب إلى الخطاب، بل إنّ الصّورة في قصيدة أدونيس ذات خلفيّة انطولوجيّة تعكس تصوّراً جديداً لعلاقة الإنسان بالأشياء والأسماء. ولعلّ هذه القدرة على ابتداع أنماط جديدة في البناء هي التي دعت كمال أبو ديب إلى الاحتجاج لأدونيس ولنصّه. يقول أبو ديب: (...) عملُ شاعرٍ مثل أدونيس (الذي تبلغ الصّورة عنده درجة من التّعقيد والكثافة والإضاءة الداخليّة تُذكّر بالصّورة في أكثر نماذج الشّعر الغربيّ عمقاً) ما يزال ينتظر من يحلّله تحليلاً نقديّاً متعمّقاً[1].

الواقع أنّ هذا الرّأي فيه شيء من الوجاهة، خاصّة في ما تعلّق بالصّورة. أمّا بالنّسبة

1 كمال أبو ديب، **جدليّة الخفاء والتّجلّي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1984، ص 20. وتقتضي الأمانة العلميّة والتّاريخيّة أن نشير إلى أنّ الطّبعة الأولى من هذا الكتاب كانت قد صدرت سنة 1979 أي قبل أن تنجز دراسات كثيرة عن أدونيس.

إلى التّحليل النّقديّ فيحتاج إلى تعديل بحكم الزّمن، زمن البحث والباحثين في آن معاً. ويكفي أن نشير إلى أنّ مجلّة فصول – مثلاً – قد خصّصت عددا كاملاً لأدونيس وجعلت شعره وتأمّلاته النّظريّة والنّقديّة موضوع مقاربات مختلفة[1].

أمّا الباحثون والنّقاد الذين اهتمّوا بكتابات أدونيس النّظريّة والشّعريّة فكثيرون. منهم من نظر في بعض أعماله المفردة، ومنهم من جمع بين دواوين قليلة أو كثيرة، ومنهم من تناول تصوّراته النّقديّة والنّظرية في الشّعر والشّعريّة [2] ومن الضّروريّ أن نشير – في هذا السّياق – إلى أنّنا لا ندّعي الإلمام بكلّ ما كُتِبَ عن أدونيس. ونحسب أن ليس من هواجس هذا البحث أن يلخّص ما تمّ الاطّلاع عليه. ولكن

1 **فصول** (مجلّة علميّة محكّمة) المجلّد 16، عدد 2، سنة 1997. العدد بعنوان "الأفق الأدونيسي". ومن كتّاب العدد: محمد بنّيس، كمال أبو ديب، خالد بلقاسم، عادل ضاهر، أسيمة درويش، فضلاً عن شهادات: هنري ميشونيك، آلان بوسكيه، باتريك هوتشنسن... وغيرهم.

2 (3) يمكن أن نذكر، على سبيل التّمثيل، العناوين التّالية. وقد أفردها أصحابها لأدونيس:

– بلقاسم (خالد)، **أدونيس والخطاب الصوفيّ**، دار توبقال للنّشر، المغرب، الطبعة الأولى، 2000 (وهو بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب الحديث سنة 1996 وقد أشرف على إنجازه محمّد بنّيس).

– درويش (أسيمة)، **مسار التّحوّلات – قراءة في شعر أدونيس**، الطّبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1992.

– الشّرع (عليّ)، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، 1987.

– غالي (وائل)، **الشّعر والفكر – أدونيس نموذجاً**، الطّبعة الأولى، الهيأة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 2001.

– فضول (عاطف)، **النظريّة الشّعريّة عند اليوت وأدونيس** (بالأنقليزيّة) تعريب أسامة اسبر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

– الوهايبي (منصف)، **الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل في شعر أدونيس** (بحث جامعيّ لم ينشر بعد، وقد أنجزه صاحبه تحت إشراف توفيق بكار سنة 1987)

– Nassim Khoury, *Introduction à la modernité arabe*, Dar el hadatha, Liban, 1986

أمّا المقالات فيمكن أن نذكر منها:

– أبو ديب (كمال) "في بنية المضمون الشّعريّ: هاجس النّزوع، كيمياء النّرجس" في كتاب بعنوان **جدليّة الخفاء والتّجلّي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984.

– سعيد (خالدة) "إيقاع الشوق والتّجاذب والهويّة المتحرّكة" في كتاب بعنوان **حركيّة الإبداع**، دار العودة، بيروت،لبنان، 1982.

– صمّود (حمّادي)، قراءة في نصّ شعريّ من أغاني مهيار الدمشقيّ لأدونيس، في مؤلّف جماعيّ (أعمال ندوة) بعنوان "صناعة المعنى وتأويل النّصّ"، كلّية الآداب، منّوبة، تونس، 1992.

– صولة (عبد الله)، مقدّمة في شعر أدونيس في كتاب بعنوان **مختارات من شعر أدونيس**، دار الجنوب للنّشر، تونس، 1995.

لابدّ أن نتوقّف عند دراستين – هما بحثان جامعيّان في الأصل – تقاطعتا في سمات كثيرة، وهما تضيئان بعض الجوانب في تجربة أدونيس وتعمّقان معرفة المطّلع عليهما، بكثير من آليّات الكتابة الشّعريّة لديه:

– الدّراسة الأولى أنجزها منصف الوهايبي بعنوان "الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل في شعر أدونيس مقاربة تناصيّة" وقد انتهى فيها إلى رصد علاقات من التّداخل متنوّعة ومتفاوتة المستويات بين قصائد أدونيس وخطابات أخرى كثيرة، منها الخطاب الصوفيّ والفلسفيّ والشّعريّ الجاهليّ والغزليّ خاصّة، ومنها كذلك الشّعر الفرنسيّ الحديث ممثّلاً ببعض أعلامه كسان جون بيرس (Saint - john perse) وبودلير (Charles Baudelaire) وبول ايلوار (Paul Eluard) وقد تأمّل الوهايبي الجسد وهو يتشكّل شعريّاً في صور مختلفة متعدّدة (الجسد المرآة، الجسد العاري، الجسد القناع،الجسد الخالق...) فكان له أنّ حدّد رؤية أدونيس الشّعرية وأشار إلى كثير من مصادرها الصوفيّة وغير الصّوفيّة. ورغم أنّ الشّاعر قد متح في بناء قصائده من مراجع متنوّعة، فإنّ الوهايبي قد ردّ ذلك التّنوّع إلى وجهتين متقاطعتين:

• وجهة الامتثال للنّموذج، نموذج الجسد المكتوب في الشّعر العربيّ القديم كمعلّقة امرئ القيس وغزليّات جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة. وهو جسد مسكون بالذّوات الأخرى التي كتبته.

• وجهة الخروج عن ذاك النّموذج، والتّأسيس لكتابة جديدة أتاحت للشّاعر أن يبني جسداً آخر مختلفاً عمّا ألفته الذّاكرة وتعوّدت عليه القصيدة. وهو جسد تجلّت فيه ذات أدونيس بخلفيّاته الفكريّة والثّقافيّة والكتابيّة والشّعريّة.

والواقع أنّ هذا التّقاطع يحكم الكتابة عامّة، فهو قانون من قوانينها. وقد انتهى الوهايبي إلى أنّ الجسد، في شعر أدونيس، يُكْتب متحوّلا وبآليّات متعدّدة، يُكتب بالعين مثلما يُكتب بالخيال والحلم. ويُبنى بالاستعارة كما يبنى بالكناية والتّشبيه... بما يعني أنّنا إزاء صراع بين كتابات: كتابة الذّاكرة وما ترسّب فيها بفعل القراءة خاصّة، والتّجربة الثّقافيّة عامّة. ثمّ كتابة التّجربة المعيشة بتفاصيلها وتحوّلاتها، وكتابة الحلم الذي يظلّ باباً مشرعاً على المفاجىء وشرطاً من شروط البحث عن بدائل لتلك الآليّات التي استنفدت طاقتها الجماليّة. وليس هذا الصّراع إلاّ وجهاً من وجوه الحداثة النّصيّة

ومبدأ من مبادئ التّأسيس لتحوّلات جديدة في الشّعر بل في المجتمع وفي رؤيته للأدب. وما يمكن أن ننتهي إليه – بخصوص هذه الدّراسة – هو أنّ بناء الخطاب الشّعريّ يقوم على آليّات يتفاوت الشّعراء في القدرة على صوغها وتركيبها. وأهمّ تلك الآليات التّداخل النصّيّ. وهو ما أشار إليه أدونيس ذاته بوضوح في بيان "الكتابة الجديدة" عندما تحدّث عن انعدام البداية المطلقة أو الكتابة البدء واستحالة الأصل.

وهذا ما ينتهي بنا إلى أنّ كلّ كتابة إنّما هي تحويل وتركيب ومحو لنصوص قريبة وبعيدة، قديمة ومعاصرة. فالكاتب يعيد البناء بطرائق مختلفة وبآليّات متعدّدة منها الخيال والحلم والحدس والاستعارة والتّداخل النّصّي... بما لهذه الآليّات من قدرة على هدم الحدود بين الأنواع والثّقافات وطاقة على الابتكار والمفاجأة والإدهاش والخروج بالخطاب إلى حيّز الاحتماليّ الذي يقبل تعدّد القراءات.

– أمّا الدّراسة الثّانية، فهي لخالد بلقاسم بعنوان "أدونيس والخطاب الصوفيّ" وهي تبحث في ما أسّسه أدونيس من علاقات نصّيّة بين كتاباته النّظرية والشّعرية من جهة، والخطاب الصوفيّ من جهة أخرى. والسّمة الأساسيّة لهذا العمل هي قدرة صاحبه على بناء خطاب نقديّ واضح، خصّصه لمساءلة مفهوم التّداخل النصّيّ المشحون – في الثّقافة العربيّة خاصّة – بميتافيزيقا الأصل وتقديس البدايات. وقد نبّه الباحث إلى مأزق الدّلائليّة في تعاملها مع مفهوم التّداخل النصّيّ. فالدلائليّون قد تأمّلوا مفهوم التّداخل خارج المسألة الأجناسيّة أي بعيداً عن خصوصيّة الأجناس والأنواع الأدبيّة، وما بينها من تمايز واختلاف. فكان أن وقعوا في التّعميم إذ اعتبروا اشتغال ذاك القانون واحداً في الأجناس كلّها. وكان باختين (Bakthine) قد رأى – في مرحلة من مراحل تنظيره – أنّ الخطاب الشّعريّ غير متداخل نصّيّاً[1] لأنّ لغة الشّاعر هي لغته هو وحده[2]. ولئن لم يسلم هذا الرّأي من الهدم[3] فإنّه قد ظلّ حاسماً في التّمييز

1 Todorov, Mikhail Bakhtine, *le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1985, ps100, 101.

2 Todorov, ibid, p102.

وينبّه باختين في سياق حديثه عن الخطابين الرّوائيّ والشّعريّ إلى أن تسرّب لهجات أو لغات إلي العمل الشعريّ يكاد يكون محدوداً ومقصوراً على الأجناس الشعريّة الدّنيا، كالهجاء والكوميديا الشّعرية. وما يعنينا من هذه الإشارات، تحديداً، هو أنّها داعية إلى مراقبة دائمة لقانون التّداخل النصّي، نفياً لكلّ تعميم، وإن كان التعميم مبدأ من مبادئ العلم.

3 Henri Meschonnic, *critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982, ps 447...

بين الرّواية والشّعر. فالرّواية قائمة – في بنيتها الأصليّة – على التّداخل النّصّي والتّعدّد اللّسانيّ. أمّا الخطاب الشّعريّ فشبيه بنهر Léthé الأسطوريّ الذي يُرمَز به إلى النّسيان، ففي القصيدة تنسى الكلمات ماضيها وتاريخها وتتخلّص من ذاكرتها وما شحنها به الآخرون من دلالات.

ومن المفاهيم الأخرى التي تمّت مساءلتها في هذه الدّراسة كذلك، مفهوم الإيقاع. والخلفيّة التي وجّهت الباحث في ما انتهى إليه من نتائج هي خلفيّة تستند إلى ما توصّل إليه ميشونيك (Henri Meschonnic) في نقده للتّصوّرين البنيويّ والدّلائليّ اللّذين يعليان سلطة اللّغة والنّوع، ويلغيان قدرة الذّات على الفعل في ما تمّ تكريسه من حدود أو شروط. وهو ما يعني –استتباعاً – إقصاءها من نصّها إلى حدّ أنّ بارط البنيويّ أكّد – في لحظة من اللّحظات – أنّ اللّغة هي التي تتكلّم وليس المؤلّف[1] بل إنّه ذهب إلى حدّ قطع فيه كلّ صلة بين الذّات خارج النّصّ وداخله. فـ"الأنا" الذي يكتب النّصّ ليس(...) إلاّ "أنا" من ورق[2]. وهذا ما ترفضه شعريّة الإيقاع التي أرسى ميشونيك أسسها الإبستيمولوجيّة وجعل رهانها بناء نظريّة للإيقاع على اعتبار أنّ الإيقاع هو الخيط النّاظم للذّات والخطاب والمعنى. والمدخل الأنسب إلى تأسيس تلك النظريّة هو نقد التّصوّرات الخاطئة لمفهوم الإيقاع ذاته. فالإيقاع بالنّسبة إلى ميشونيك ليس شكلاً فارغاً وإنّما هو الخطاب. ولمّا كان الخطاب غير منفصل عن معناه، فإنّ الإيقاع كذلك غير منفصل عن المعنى[3]. وهذا التّلازم بين الذّات والخطاب والإيقاع، هو الذي أتاح لتصوّر ميشونيك أن يكون ممارسة نقديّة متعدّدة المستويات.

إنّ شعريّة الإيقاع شعريّة نقديّة أساساً لأنّها تحاول أن تعيد ترتيب العلاقات بين الدّالّ والمدلول والتّاريخ، من جهة، والكاتب باعتباره جسداً له تاريخه الفرديّ وذاتاً هي حيّز للتّفاعل والتّغاير، من جهة أخرى. فتأمّل تلك العلاقات هو الذي يسمح باكتشاف التّمايز بين تجارب الذّوات المختلفة، أو في تجربة الذّات المفردة، من مرحلة إلى أخرى أو لحظة الانتقال من نوع كتابيّ إلى آخر.

1 بارط، **درس السّيميولوجيا**، تعريب عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1993، ص 82.

2 نفسه، ص 64.

3 Meschonnic, *critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982, ps 70, 82, 100, 199, 216 ,217...

ذاك ما سعى خالد بلقاسم إلى اختباره. وقد انتهى إلى أنّ كتاب **التّحوّلات والهجرة في أقاليم اللّيل والنّهار** تحديداً، شكّل تحوّلاً في المسار الكتابيّ لأدونيس[1] بما أسّست له القصيدة من تضييق للمسافة بين الأنواع وتكثيف لحضور الخطاب الصوفيّ عامّة، وخطاب النفّري خاصّة. وهذا ما أتاح للشّاعر أن يبني نصّاً يربك المعنى المفرد والدّلالة الثّابتة، بل نصّاً لا يقبل أن يُسمّى بأسماء الأنواع القديمة.

إنّ ممارسة أدونيس الشّعريّة سيرورة من التّحوّلات السّاعية إلى تجذير مفهوم الكتابة بوصفها إلغاء للتّصنيفات الأجناسيّة[2] وقد أكّد الباحث استحالة التّعامل، أحياناً كثيرة، مع نصّ أدونيس الشّعريّ على أساس التّمييز بين ما يُرَدُّ إلى المتصوّفة وما يُرَدُّ إلى الشّاعر نفسه. فالتّداخل النصّيّ في شعر أدونيس مكين، بل لا يقف عند حدّ لأنّ الشّاعر قد وسّع أفق قراءاته على نحو جعل رسم الحدود بين النّصوص في كتاباته متمنّعاً على القراءة الأفقيّة التي لايمكنها أن تنتبه إليه أو أن ترصد كيفيّات اشتغاله المختلفة.

وإذا كان الوهايبي وخالد بلقاسم قد وسّعا النّظر في شعر أدونيس وجمعا بين دواوين كثيرة، فإن صاحب هذا العمل سيتأمّل ديواناً مفرداً هو "أبجديّة ثانية". ولهذا الاختيار سببان على الأقلّ:

– الأوّل هو أنّ هذا الدّيوان يجمع بين الموزون وغير الموزون، كما أنّ أغلب قصائده كُتبت في التّسعينيات. وهو ما يعني – افتراضيّاً على الأقلّ – أنّ مفهوم الكتابة الذي شرع أدونيس في الحديث عنه في السّبعينيات، قد أصبح دالاًّ أساسيّاً في التّجربة الشّعريّة. فالفاصل الزّمنيّ كاف لتشهد القصيدة ضروباً من الإبدالات التي يتجلّى من خلالها مفهوم الكتابة.

– أمّا الثاني فهو اعتبارنا أنّ هذا الدّيوان لحظة – فارقة في تجربة أدونيس. والسّمة الأساسيّة لهذه اللّحظة هي تحوّل الشّعر إلى خطاب يمحو كلّ الخطابات الأخرى ويعيد تشكيلها في بناء بالغ التّعقيد لتعدّد أنماطه الإيقاعيّة وتداخل أشكاله الكتابيّة. وتنفتح هذه اللّحظة على مرحلتين متّصلتين منفصلتين، في آن معاً:

(أ) ما قبل الكتاب، وهي مرحلة "القصيدة" و"الكتابة الجديدة" و"ملحميّة

1 خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفيّ، ص 182.

2 نفسه، ص 183.

الكتابة". ولمّا كان أوّل تأريخ لقصائد أدونيس يعود إلى سنة 1947[1] وظهور الجزء الأوّل من الكتاب كان في منتصف التّسعينيّات[2] فمعنى ذلك أنّنا إزاء مرحلة تمتدّ على خمسة عقود تقريباً، تنوّعت فيها تجارب أدونيس وتعدّدت مصادره، وشهدت كتاباته من التّحولات ما يجعل كلّ تلخيص لها مليئاً بالفراغات وقابلاً للاستدراك.

ومن سمات تلك المرحلة أنّ أدونيس كان – في البداية – مخلصاً لسلالة كاملة من الرّومانسيّين[3] بوقوعه تحت سلطة الوحدة العضويّة التي اعتبرت من أهمّ الثّوابت في بناء القصيدة الرومانسيّة. ولكنّه سيتحرّر – بعد عقد من الزّمن تقريباً – من فكرة الوحدة العضويّة لتشرع قصيدته في الانفتاح على تجريب متواصل، من ملامحه الأولى التّعالق بين الشّعر والمسرح (**مجنون بين الموتى** [مأساة في أربعة مشاهد][4] و**السّديم** [مأساة في ثلاثة أدوار][5]) وقد أتاح له ذلك أن يمهّد لإبدالات أخرى حقّقت بها كتاباته اختلافها.

ونحسب أنّ تضافر آليّات متعدّدة، في بناء القصيدة، هو الذي هيّأ للشّاعر أن يؤسّس أفقاً كتابيّاً جديداً يحاور فيه خطابات أخرى كثيرة ويتحرّر من سلطة التّقليد في الشّعر العربيّ وفي شعره هو كذلك[6]. فالدّوالّ الأسطوريّة والأقنعة والأعلام والمرايا التّاريخيّة... ممّا تتمايز به تجربة أدونيس. فمنها تشتقّ القصيدة غوايتها وغموضها الشّفيف الباعث على شهوة التّأويل، وبها تهدم الحدود بين الأبعاد والثنائيّات وتؤالف بين المتباعدات المتناقضات: فـ"أورفيوس" "الحلاّج" "أدونيس" "مرآة لمعاوية" "الفينيق" "مهيار" "أبو الطيّب المتنبّي" "رامبو" "أبونواس" "النفّري" "ايزيس" "الزّهرة"... "دمشق" "باريس" "اليمن" "نيويورك" "فاس" "طنجة" "مرّاكش"... أسماء أعلام وأمكنة وأقنعة ورموز واستعارات كبرى كتب بها أدونيس نصّه رافضاً البناء الثّابت المتعاود وسلطة النّموذج. فتحوّلت القصيدة إلى شبكة من الرّؤى والتّصوّرات المنفتحة على المتوقّع وغير المتوقّع من الدّلالات كما أنّها أضحت شكلاً متحرّكاً

1 أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط5، 1988.
2 أدونيس، **الكتابI**، دار السّاقي، بيروت، لبنان 1995.
3 محمّد بنّيس، **الشّعر العربيّ الحديث (بنياته وإبدالاتها) الشّعر المعاصر**، الجزء 3، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط3، 2001، ص77.
4 أدونيس، **الأعمال الكاملة**، ص175.
5 نفسه، ص189.
6 انظر ما تقوله خالدة سعيد، **حركيّة الإبداع**، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982، ص 101.

حتّى في مستوى التّدوين المحض.

وما تطرحه القصيدة من قضايا متعلّقة بالبناء ومن أسئلة (الذّات وعلاقتها بالآخر، باللّغة، بالوطن، بالجسد، بالتّراث، بالمقدّس، بالسّلطة...) يجعل مرحلة "ما قبل الكتاب" مرحلة تحوّلات دائمة وبحث مستمرّ عن إيقاع متمايز. ولكنّ المثير للانتباه هو أنّ صلات القصيدة بالتّاريخ والأسطورة والخطاب الصّوفيّ والشّعر الفرنسيّ، في هذه المرحلة، تتراوح بين الوضوح أحياناً والغموض الشّفيف أحياناً أخرى.

(ب) أمّا في **أبجديّة ثانية** التي اعتبرناها وسيطة، فإنّنا نزعم أنّ التّاريخيّ والأسطوريّ والصّوفيّ خاصّة، قد تحوّل إلى ماء للكتابة وأنّ الشّاعر بدا بارعاً في المحو وإخفاء الأثر، فضلاً عمّا شهدته الصّفحة الشّعريّة من تعدّد واختلاف إلى حدّ أنّه يمكننا أن ندّعي أنّ الكتابة – الرّسم وحدها في **أبجديّة ثانية** تحتاج إلى بحث مفرد، لأنّها تجربة تؤكّد رغبة واضحة في تنويع طرائق الكتابة – الخطّ والخروج بها من وهم الحياد لتحويلها إلى آليّة من آليّات التّأمّل والتّفكير وإشراكها في إنتاج الدّلالة، بما يعنيه ذلك من توسيع لسلطة العين والحدّ من هيمنة الصّوت وسلطة الأذن. ففي **أبجديّة ثانية** تبدو القصائد الموزونة أكثر خضوعاً لسلطة الذّات وهي تبني إيقاعها داخل النّسق العروضيّ، إيقاع مختلف متعدّد من قصيدة إلى أخرى، بل من مقطع إلى مقطع أحيانا. أمّا قصائد النّثر فقد بدت تركيبا لأنواع أدبيّة مختلفة: المقطع السّرديّ والحكمة وبيت الشّعر المضمّن والاقتباس الصّوفيّ والإشارة الفلسفيّة والآية القرآنيّة والدّوالّ الأسطوريّة... متجاورة كلّها في سياق واحد. وقد أنساها الشّعر (نهر Léthé) بعضاً من ماضيها وشحنتها الكتابة بدلالات جديدة.

(ج) مرحلة "الكتاب أمس المكان الآن"[1] (المخطوطة التي تنسب إلى المتنبّي

1 يتحدّث أدونيس في كتابه **موسيقى الحوت الأزرق** عن مشروعه في **الكتاب**، فيقول: إنّه سفر في تاريخيّة الذّات، وفي ممارساتهاالرّحيمة، الطّاغية، الواضحة، الغامضة، البسيطة، المركّبة. سفر خارج المعطى وبعيداً عن التّأويلات المباشرة التي تمليها الاتّجاهات والانتماءات السّياسيّة والإيديولوجيّة. المرجع المذكور، ص173. وفي الردّ على من اتّهموه بأنّه لم يرع إلاّ في التّشهير بالثّقافة العربيّة والحديث عن الدمّ والجماجم، يصرّح بأنّ غايته هي التّشهير بـ"النّظام" والثّورة على جميع أشكال القمع والعنف والقتل من جهة وتمجيد التّحوّل والإبداع والاحتفاء بالمبدعين (امرىء القيس، طرفة بن العبد، أبي محجن الثّقفيّ، عنترة، جميل بثينة، قيس المجنون، أبي الطيّب المتنبّي...) من جهة أخرى. راجع، **موسيقى الحوت الأزرق**، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2002، صص169، 184.

ويحقّقها وينشرها أدونيس) أي هي مرحلة الكتابة – التّحقيق (وهو – في أبسط تعريفاته وأبلغها – إخراج للمخطوط من حيّز الوجود بالقوّة إلى حيّز الوجود بالفعل) بما يعنيه التّحقيق من إنصات للماضي وذوات كانت لها هواجسها وأسئلتها التي انتسبت بها إلى التّاريخ والمكان، وبما في التّحقيق كذلك من تركيب وترميم وتوسيع للمعنى في العالم بإخراج الأثر المحقّق من حيّز الموجود – المعدوم إلى مقام التّداول والتّأثير في حياة النّاس. وقد عدّد أدونيس الأصوات ووجهات النّظر وأشكال التّعبير في **الكتاب** ليتيح للخطاب الشّعريّ أن ينفتح على آفاق يتضافر فيها الدّينيّ والسّياسيّ والشّعريّ والسّرديّ. ونحسب أنّ هاجسه هو الكشف عمّا بين السّياسيّ والدّينيّ من تداخل له آثاره المربكة في الثّقافة العربيّة، سواء بالنّسبة إلى الذّات – الفرد أم الجماعة.

ففي التّداخل المتعمّد والمقصود بين الدّينيّ والسّياسيّ يكون القتل والتّكفير والنّفي والإقصاء والسّجن والتّعذيب والعنف وتزوير التّاريخ وتمجيد الجهل... أي المأساة. وكلّ كتابة غير الكتابة الشّعريّة (كتابة سياسيّة، حزبيّة، مذهبيّة، تاريخيّة) لتلك المآسي مهدّدة بالنّقض لأنّها منحازة تحجب أكثر ممّا تكشف. فهي تبرّر أو تدين أي تعيد إنتاج الماضي، على نحو من الأنحاء. أمّا "الكتابة الشّعريّة"، فإنّها تحرص على أن تكون مغايرة مختلفة، لأنّ رهانها ليس التّمجيد أو التّشهير وإنّما البحث والتّأمّل والسّؤال. ومشروع أدونيس في **الكتاب** هو نقل الكتابة من الحنين إلى المأساويّ، وإعطاء هذا المأساويّ حقّه في الكلام. [وقد تأسّس ذلك كلّه على] نقض قراءة الحنين التي افتتحت بها التّقليديّة مشروعها الشّعريّ[1]. والانتقال بالكتابة من الحنين إلى المأساويّ إنّما هو سعي إلى الانتقال بالفكر والخطاب من زمن دائريّ منغلق على نفسه إلى زمن الاحتمالات والنّسبيّة والشّك والنّقد والاختلاف... وهذا ما هيّأ للأصوات أن تتقاطع والرّؤى أن تتباين وتختلف وللشّعر والسّرد أن يتعالقا وأن يخترق كلاهما الآخر أكثر ممّا نعرف في شعرنا القديم، كما أتاح للبياض والسّواد والرّسوم والأشكال أن تتبادل المواقع وأن تغيّر دلالاتها.

لم يحقّق أدونيس مخطوطاً فعليّاً، وإنّما تأمّل مخطوطاً من نوع آخر هو التّاريخ،

1 محمّد بنّيس، "أدونيس ومغامرة الكتاب"، مجلّة **فصول** (العدد المخصّص لأدونيس) بعنوان الأفق الأدونيسي، المجلّد16، العدد2 خريف1997، ص269.

تاريخ الممنوع والمكبوت والمهمّش والمسكوت عنه في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، أي التّاريخ باعتباره ايديولوجيا ورؤى فكريّة. وبهذا تصبح كتابة – التّحقيق محاولة للإنصات إلى ما حجبته القراءات السّابقة والايديولوجيّات المهيمنة. وها هنا ينشأ تقاطع صريح بين الكتابة – التّحقيق والكتابة – الكشف، بما يعنيه الكشف من حفر في ما تحجبه عنّا الألفة والعادة والتّكرار والإيديولوجيا بأنواعها المختلفة. ويصبح الرّهان في "الكتاب أمس المكان الآن" هو التّنبيه على أنّ: الماضي هو المستقبل الذي ينتظرنا ما لم نُنجز الكتابة – التّحقيق.

إنّ هذا التقّسيم الذي اصطنعناه يظلّ تقريبيّاً محتفظاً بنسبيّته لسببين اِثنين على الأقلّ:

– الأوّل هو أنّ أيّ وجهة نظر أخرى مختلفة، ستعيد بناءه وستجد لنفسها حججاً لأنّ تجربة أدونيس على قدر من التّنوّع والثّراء والاختلاف الذي يجعلها تقبل التّعدّد في قراءتها.

– أمّا الثّاني فهو استمرار أدونيس في تغيير مساراته. فهو قد عاد، في مؤلّفين جديدين **تنبأ أيّها الأعمى**[1] و**أوّل الجسد آخر البحر**[2] إلى اِستحضار عناصر من تجربته السّابقة في الكتابة. فإذا كان **الكتاب** بأجزائه الثّلاثة[3] يستعصي على التّسمية لأنّه يخرج عن حدود التّصنيف التي كرّستها الأنواع الأدبيّة، فإنّ **تنبأ أيّها الأعمى وأوّل الجسد آخر البحر** – وقد اختفى أيّ تنصيص أجناسيّ فيهما – يستحضران من التّجارب السّابقة مزجها بين الموزون وغير الموزون والاقتصاد في ترتيب الصّفحة الشّعريّة وبناء أسطورة الاسم الشّخصيّ أدونيس[4] بنصوص غائبة كثيرة أظهرها، على الإطلاق، قصّة مجنون ليلى والنّصّ القرآني.

إنّ ما أشرنا إليه متعلّقاً ب **أبجديّة ثانية** و**الكتاب** ثمّ **تنبّأ أيّها الأعمى** و**أوّل الجسد آخر البحر** يؤكّد أنّ فعل الكتابة، بالنّسبة إلى أدونيس، قد تحوّل إلى تجربة وحالات لا نهائيّة

---

1 أدونيس، **تنبأ أيّها الأعمى**، دار السّاقي، بيروت، لبنان، 2003.
2 أدونيس، **أوّل الجسد آخر البحر**، دار السّاقي، بيروت، لبنان، 2003.
3 **الكتاب I**، دار السّاقي، بيروت، لبنان، 1995. **الكتاب II**، دار السّاقي، بيروت، لبنان 1998. **الكتاب III**، دار السّاقي، بيروت، لبنان، 2002.
4 نعني أساساً كتاب **أوّل الجسد آخر البحر**.

منفتحة على المفاجئ والمجهول. وإذا كانت التّجربة في تصوّر باطاي (Georges Bataille) تعني سفر الإنسان إلى أقصى ممكنه وخروجه عن أيّ سلطة يمكن أن تحدّ من ذاك الممكن[1] فإنّ كتابة أدونيس تقع ضمن هذا الأفق. فهي البحث عن سكن رمزيّ وإيقاع شخصيّ، بوعي من أدرك أنّ الذّات الكاتبة التي لا تعرّض نظام القيم الفنّيّة الجماليّة والاجتماعيّة إلى السّؤال ولا تحدّ من ثبات المنجز السّابق ولا تنبّه على نسبيّته، لا يمكنها أن تنخرط في الحداثة أو أن تنتسب إلى حركة التّاريخ التي هي فعل الذّوات في النّماذج، كما في الزّمان والمكان.

وكتابة أدونيس لا تعرّض نظام القيم إلى السّؤال فحسب، وإنّما هي توسّع مفهوم الإبداع والأنواع وترسم للقراءة والنّقد آفاقاً جديدة كذلك. فهي تحاول الخروج عن السّابق بمعانيه المختلفة، فيما هي تعيد كتابة الوجود برؤيا تتخطّى المألوف والمتوقّع. حتّى كأنّ الرّهان هو تجديد التّسمية باستمرار، بما يعنيه ذلك من محو وتركيب واستدراك واستبعاد وشطب... وبما يترتّب عنه من فراغات وانقطاعات في البناء.

وتلك هي مواطن اللذّة في القراءة، باعتبارها كتابة من نوع آخر. فالقارئ ليس سجين أفق محدود، وإنّما هو شريك في الكتابة بالتّأويل واختيار المداخل القرائيّة. ورغم ذلك يظلّ خطاب أدونيس محتفظاً بأسراره، وإن تعدّدت قراءاته... وقد طرح علينا هذا الخطاب – بسماته التي أشرنا إليها – تحدّيات كثيرة. أهمّها أنّ شعريّة مفردة أو مدخلاً قرائيّاً واحداً، غير كافيين لتمثّل قضايا الكتابة في ديوان **أبجديّة ثانية**.

وقد ظلّ ذاك التّحدّي يرافقنا أثناء البحث كلّه، لذلك حرصنا على أن نستفيد من جهود باحثين متعدّدي الخلفيّات. فكان أن حاولنا الاستئناس بعمل هنري ميشونيك، وخاصّة كتابه "نقد الإيقاع"[2] للبحث في ما يمكن أن يكون سنداً لنا، كما استرشدنا بما بنته الشّعريّة العربيّة المفتوحة من أسئلة تروم تفكيك المتعاليات والبحث عن الذاتيّ في الخطاب والإيقاع، دون فصله عن الثّقافيّ والتّاريخيّ والاجتماعيّ وحتّى النّفسيّ[3]

ومن المفيد أن نؤكّد أنّ تعدّد المداخل التي قرأنا في ضوئها هذا الدّيوان، قد فرضته

1 Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1954, p19.

2 Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982 .

3 محمّد بنّيس، **الشّعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)**، التّقليديّة، الجزء1، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط 2، 2001، ص 61.

علينا مفاهيم: "الكتابة" و"البناء" و"الخطاب" مفاهيم متحوّلة، ضاعف تشعّبُها تمنّعَ القصيدة. فإذا كانت القصيدة الحديثة، تُكتب بالأسطورة والخيال والاستعارة والحلم والتّداخل النّصّي والتّكرار والصّورة والسّرد والإيديولوجيا والتّاريخ والاسم العلم... فإنّ أدونيس – شأنه في ذلك شأن شعراء الحداثة خاصّة – يكتب قصيدته، بهذه الآليّات وغيرها. ولكنّه لا يكتفي بتوظيف تلك الآليّات – وهاهنا تتعقّد الأسئلة – وإنّما يُفكّر فيها داخل القصيدة، بل إنّه يعرّضُها للسّؤال عن كفايتها في البناء، لأنّ الشّعر بالنّسبة إليه معرفة متجدّدة، ثمّ إنّه مدخل لممارسة النّقد في مستوياته المتعدّدة.

إنّ القصيدة، في تجربة أدونيس، بحث معرفيّ لأنّها إعادة بناء للّغة بما تقتضيه تلك الإعادة من غوص على الرّاسب في ذاكرة الكلمات أو بعث للحياة في المنسيّ منها... كما أنّها طرح دائم لسؤال المعنى والإنسان، بما تقوم عليه العلاقة بين الإنسان والمعنى من تحوّل مستمرّ. فأدونيس – وبصرف النّظر عن تكراره لأطروحاته الأساسيّة – يكتب الشّعر، وهو يفكّر في الشّعر والإيديولوجيا والثّقافة والدّين والأسطورة والسّلطة بأنواعها المختلفة والمعنى وتحوّلاته داخل القصيدة... والحداثة الشّعريّة بالنّسبة إليه مدخل إلى حداثات أخرى، لأنّ الشّعر ذاته يتناقض مع كلّ نظام معرفيّ مغلق ووثوقيّ[1].

ونحسب أنّ هذا الوعي بطبيعة الشّعر وعلاقته بحقول المعرفة الأخرى وبإمكانات القصيدة، يستوجب حذراً في تأمّل المفاهيم والخطاب الواصف وقراءة الخطاب الشّعريّ وتركيب الخلاصات. وهذا ما دفعنا إلى تقسيم العمل إلى أبواب وفصول عسى أن نتمكّن من مراقبة ما قد تغري به القصيدة وأن نتنكّب عمّا قد يقع فيه البحث من استسهال للوصف والتّحليل والتّأويل. ولمّا كان أسّ الفرضيّة التي بنينا عليها العمل هو "الكتابةَ" في علاقتها بـ"بناء الخطاب"، فإنّنا قد خصّصنا الباب الأوّل بفصوله الثّلاثة لمساءلة مفاهيم الكتابة والبناء والخطاب.

وكان لابدّ من العثور على خيط ناظم يشدّ هذه المفاهيم – وهي أضلاع فرضيّة هذا العمل – إلى بعضها، حتّى لا تنفرط أو تظهر متناثرة متباعدة. وقد انتهينا إلى أنّ المشترك بينها متنوّع، وأنّ دلالاتها متقاطعة في كثير من وجوهها، على أنحاء صريحة وضمنيّة، بما يجعل القصيدة كتابةً تبني فيها الذّات إيقاعها الشّخصيّ وتحقّق لذّتها،

1 أدونيس، سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 174.

فيما هي تعيد تأمّل اللّغة والكون وما بينهما من علاقات هي معقد الشّعر ومنتهى ما يتمايز به الشّعراء.

أمّا الباب الثّاني، فقد انتقلنا – في فصليه الأوّل والثاني – إلى البحث في شعريّة الكتابة لدى أدونيس. وقد تمّ لنا ذلك بتأمّل الفروق بين الشّعريّات (القديمة والتّقليديّة والحديثة) وهي فروق كان أدونيس قد عوّل في رصدها على روافد كثيرة. أهمّها القرآن باعتباره كتابةً مفتوحة لا تسمّى إلاّ باسمها، ثمّ الخطاب الصّوفيّ بما يقوم عليه من تحويل وتأويل. وإذا جاز لنا أن نكثّف ما انتهينا إليه في هذا الباب، فيمكننا أن نقول إنّ شعريّة الكتابة هي شعريّة الذّات، وهي تصارع اللّغة وتحوّلها تحقيقاً لإيقاع ذاتيّ تجلّى على أنحاء مختلفة، بدءاً من تنظيم الصّفحة وصولاً إلى الإيقاع – الدّلالة.

وقد كانت هذه الخلاصة مدخلاً إلى الباب الثّالث الذي خصّصناه لتتبّع أثر الكتابة وشعريّتها في **أبجديّة ثانية**. ولأنّ النّصّ لا يوجد بذاته، فإنّنا لم نذهل عن العتبات وحاولنا أن نتأوّل ما بينها وبين الخطابات من علاقات فكان أن قسّمنا الباب الثالث إلى فصلين وجعلنا الفصل الأوّل حيّزاً للنّظر في العتبات وفي علاقتها بمتونها.

أمّا الفصل الثّاني فقد خُصّص للنّظر في إيقاع الكتابة في الموزون وغير الموزون. وقد كان الهاجس هو البحث عمّا اعتبرته الكتابةُ تأسيساً لإيقاع الذّات. وليست النّماذج التي وقفنا عندها والشّواهد التي استحضرناها إلاّ مداخل لقراءة ذاك الإيقاع. ففي النّماذج الموزونة انتهينا إلى أنّ الذّات كانت تبحث عن إيقاعها رغم أنّها كانت تكتب خاضعةً لمؤسّسة العروض. أمّا في قصيدة النّثر فإنّ بحث الذّات عن تمايزها واختلافها قد حوّل القصيدةَ إلى فضاء تتعالق فيه الأشكال والخطابات وينفتح فيه باب القراءة والتّأويل على المجهول. وهو ما يعني أنّ الإيقاع الذاتيّ الذي تراهن عليه شعريّة الكتابة ليس بناء مسبقاً أو شكلاً جاهزاً، وإنّما هو تشكيل للخطاب بآليّات متنوّعة... وهذا ما يجعله موضوع تأمّل مستمرّ.

إنّ الإيقاع لا يوجد في النّظريّة، وإنّما هو قائم في الخطاب تستكشفه القراءة ويسهم في إنتاجه المتلقّي، إذ لا وجود لخطاب يخلو من إيقاع ذات تحضر بخيالها واستعاراتها وتصّوراتها...فحتّى في أشدّ الخطابات حذراً في إجراء اللّغة وأحرصها تنكّباً عن الغموض والتّعقيد كالخطاب التّاريخيّ أو الخطاب الفلسفيّ، يمكن للقراءة

أن تلتمس إيقاعاً ما. وهذا يؤكّد أنّ الكتابة أفق مفتوح وفضاء يقبل التّعدّد والاختلاف بحسب ما للذّوات الكاتبة من طاقة على الخروج عن النّماذج المكرّسة وحدود الأنواع المرسومة سلفاً.

ولكن هل تستطيع "الكتابة" أن تهدم كلّ الحدود وأن تقبل كلّ قراءة؟ ألا يكون هدم الحدود بين الأنواع إلغاء لشعريّة الكتابة ذاتها؟! ألا يُخشى أن يكون مفهوم الكتابة مدخلاً إلى تأسيس ميتافيزيقا جديدة يتبدّد فيها الاختلاف ويُتلف فيها المعنى، فتتضاعف بسببها هشاشة الكائن وتتّسع حيرته أمام اللّغة والكون؟! أليس الصّراع، في العالم، صراع معان وقيم كتابيّة وتأويلات؟

بهذه الأسئلة بنينا فصلاً واحداً بعنوان "حدود الكتابة" - وهو أقلّ الفصول كمّا - وقد سعينا، فيه، إلى الإشارة إلى بعض الفروق بين النّصّ - الحلم من جهة، والنصّ - المنجز من جهة أخرى. فمن خلال الفروق يمكن أن تتراءى - في ما نقدّر - حدود الممارسة ليظلّ الحوار قائماً بين النّص والنّظريّة، حوار ينبّه على إمكان تفكيك المفاهيم وإعادة بنائها ويثبت أنّ فعل الكتابة لا ينتهي.

وفي خاتمة العمل حاولنا أن نكثّف ما انتهينا إليه من خلاصات. ولعلّ أهمّ خلاصة هي أنّ البحث في شعريّة الكتابة، بحث مفتوح على المفاجئ باستمرار لأنّ الكتابة - في نهاية التّحليل - هي الذّات، وهي تؤسّس خطابها وتمايزها وفرادتها. ولا تأسيس إلاّ بتحويل الكتابة إلى تجربة، بما يقتضي مفهوم التجربة من تجاوز مستمرّ للمنجز الجماعيّ والفرديّ. فالانضباط إلى المبادئ الافتراضيّة للجنس أو النّوع يلغي الحديث عن إيقاع الذّات أو يهوّن من شأنه على الأقلّ، لأنّ الذّات لا تكون ذاتاً بما تكرّر، وإنّما بما تبتدع وتبتكر وتكتشف... وهذا ما يجعل البحث في شعريّة الكتابة أو الإيقاع منقوصاً باستمرار، لأنّ الباحث لا يصدر عن معرفة مسبقة بالإمكانات والإبدالات التي يمكن أن تؤسّس لها الذّات، ولا يستطيع أن يتنبّأ بالنّتائج أو يعدّها قبل مساءلة النّصوص أو الإنصات إليها.

وإذا كان البحثُ - أيّ بحث - يقوم على فرضيّة أو فرضيّات يجتهد الباحث في البناء عليها، والقراءةُ لا تتمّ إلاّ في ضوء مناهج ونظريّات، فإنّ ذلك لا يعني أن يتحوّل العمل إلى اختبار لكفاية المنهج في النّصّ أو بالنّصّ. فحينها سيُكبت كلّ ما يخرج به

النّصّ عن النّموذج، وسيُهمّش كلّ ما يزعزع علاقته بالنّوع الأدبيّ. وفي ذاك المكبوت أو المهمّش أو الجزئيّ الذي تغفله المناهج والنّظريّات، قد ترتسم الذّات وإيقاعها أحياناً كثيرة. وهذه الاحتمالات تستوجب مراقبة العلاقة بين النّصوص والمناهج على نحو يجعل تلك العلاقة تفاعليّة حتّى لا تهيمن النّصوص، فتكون القراءة انطباعاً ليس له سند نظريّ، أو تتسلّط المناهج فيُقتَل النّصّ بما يمارس عليه من كبت وقهر.

وقد حرصنا – قدر الإمكان – على تجنّب الوقوع في ما كنّا نشير إليه. ولكنّ هذا التّصريح لا يعني أنّنا قد حقّقنا طموحنا على الوجه الأكمل، وأنّ هذا العمل يتنكّر لحدوده. لذلك فإنّ أهمّ ما نطمح إليه هو أن نكون قد أسهمنا في قراءة هذا الدّيوان وإضاءة بعض الجوانب فيه وطرح أسئلته الشّعريّة الخاصّة والعامّة، أي ما اتّصل من تلك الأسئلة بالأثر المدروس، أو ما تجاوزه إلى غيره من أعمال أدونيس الأخرى التي أفدنا منها في القراءة والتّأمّل والتّأويل.

والحقيقة أنّ هذا البحث ما كان له أن يظهر في الصّورة التي هو عليها الآن، لو لم نجد من أستاذنا محمّد بنّيس المساعدة كلّها والتّشجيع كلّه. فقد كان يضيء لنا ما أشكل علينا من الأسئلة بكثير من التّوجيهات التي كانت تفتح أمامنا آفاقاً واسعة، كما كان يعلّمنا التأمّل والإنصات إلى النّصوص واشتقاق الأجوبة منها. وقد كان قبوله الإشراف على إنجاز هذا البحث ومتابعة مراحله من اللّحظات التي سعدنا بها. فله الشّكر كلّه على صبره وفضله وتشجيعه. وفي ذات السّياق لا يفوتني أن أشكر أساتذتي الأجلاّء: ناظم عبد الجليل وإدريس بلمليح وخالد بلقاسم وأحمد بلبداوي ومحمّد السيدي وإدريس بلاّمين، على مساعدتهم وتشجيعاتهم، ويسعدني كذلك أن أثمّن جهود زملائي في وحدة "بناء الخطاب الشّعريّ في المشرق والمغرب العربيّ" بكلّيّة الآداب والعلوم الانسانيّة محمّد الخامس – أكدال – الرّباط – بالمغرب. فلهم جميعاً الشّكر على صبرهم وسخائهم وعونهم.

الباب الأوّل

الكتابة والبناء والخطاب:
من الانفصال إلى الاتّصال

الفصل الأوّل

الكتابة بين التّقييد والتّبديد

1 – الكتابة: أيقونة أم دالّ للتّأويل؟

1 – 1 – المفرد والمتعدّد:

لماذا الأيقونة (Icône)؟ لأنّها علامة تجمع بين المقدّس الدّينيّ الذي تدلّ فيه على صورة مقدّسة (Image sainte) والفنّي الذي تكون فيه صورة (image) أو تمثالاً (Statue)[1] ولأنّها تنفتح على ثلاث دلالات هي تحويل المجرّد إلى محسوس، والتّمثيل أو التّشبيه والإشارة إلى المقدّس. وفي إطار هذه الدّلالات يتشكّل تقاطع واضح بينها وبين الكتابة، في حدّها الأدنى الذي لا يتعدّى معنى التّصوير أو الرّسم والتّقييد، وحدّها الأعلى الذي تقترن، فيه، بالتّاريخ[2] وتصبح شكلاً من أشكال الحضور في العالم وممارسة للتّأويل أو تجلّيا للمقدّس، إذ الكتابة طبيعيّة وإنسانيّة وإلهيّة في كلّ الثّقافات[3].

1 Raymond Jacquenod, *Nouveau Dictionnaire étymologique*, Belgique, 1996, p 359.

2 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, p 43.

وللجاحظ نصّ تأسيسيّ، في الثّقافة العربيّة، يتحدّث فيه عن علاقة الكتابة بالتّاريخ. **الحيوان** (الجزء الأوّل)، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1992. راجع المقدّمة، وخاصّة الصّفحات 47 و69 و71 و85.

3 أرنست دوبلهوفر (Ernest Doblhofer) **رموز ومعجزات (دراسات في الطرق والمناهج التي استخدمت لقراءة الكتابات القديمة)**، تعريب وتقديم عماد حاتم، الدّار العربيّة للكتاب، تونس – ليبيا، 1983، ص 13 – ص 49.

فهل نتحدّث عن كتابة أم كتابات؟ وما وظيفتها؟ أهي التّقييد والتّثبيت[1] أم التّبديد[2] والتّشتيت؟ ألا تشوّه الكتابة الواقع؟ أليس الواقع تحوّلاً دائماً والكتابة تثبيتاً؟ فكيف يحيط الثّابت بالمتحوّل؟ وهل تنفصل الكتابة عن القراءة؟ أو ليست القراءة كتابة أخرى؟ وبم نكتب؟ بالجسد أم بالذّاكرة ؟ بالوعي أم باللاّوعي؟

إنّنا لا ندّعي القدرة على الإحاطة بهذه الأسئلة، وإنّما نطرحها لتصاحبنا أثناء البحث، وليكون بعضها خلفيّة توجّهنا في ما سنخوض فيه، سواء في ما يتّصل بالكتابة في علاقتها بالبناء والخطاب أو في ما سيكون من تجلّياتها في ديوان **أبجديّة ثانية**.

إنّ تواتر دالّ "الكتابة" في حقول الأدب والفنّ والفلسفة[3] يؤكّد مرونة هذا المفهوم. فهو لا يدلّ على شكل بعينه سواء في الثّقافة العربيّة أو الغربيّة كما أنّه لا يقبل التّحديد النّهائيّ. وهذا ما يجعله منفتحاً على التّأويل. وكان ديريدا (Derrida) قد أشار إلى أنّ مفهوم "الكتابة" شهد من التّوسيع والتّضخّم ما جعله شبيهاً بدالّ اللّغة الذي أصبح يُستعمل - أحياناً كثيرة - دون مراقبة. وهذا التّضخّم في المفهومين يستوجب تأمّل العلاقة بينهما وإعادة ترتيبها باستمرار، لأنّ ما كان يصنّف ضمن اللّغة كالفعل والحركة والوعي واللاّوعي والتّجربة... صار مندرجاً تحت دالّ الكتابة، حتّى إنّه أصبح من الممكن أن نتحدّث عن كتابات متعدّدة منها السّينمائيّة والموسيقيّة والتّصويريّة[4].

---

1 قيّد، قيّد الكتاب: شكله بما يمنع الالتباس. وقيّد الخطّ نقطّه وأعجمه (اللسان)

2 بدّد، فرّق، وتبدّد الشيء تفرّق، (اللسان).

3 من المؤلفات التي تأمّل أصحابها مفهوم الكتابة وخاضوا فيه، من وجهات نظر مختلفة، نذكر ما يلي:

- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, 1972.
- Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.
- Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.
- Phillipe sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris, 1968.
- Walter J. Ong, *Orality and literacy*, London, 1982, 1990.

وقد عرّب هذا الكتاب، حسن البنّا عزّ الدين. وراجعه، محمّد عصفور. سلسلة عالم المعرفة. بعنوان الشفاهيّة والكتابيّة، عدد 182، سنة 1994.

4 Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, p 19.

1 – 2 – الكتابـ(ا)ت:

وبهذا يتّسع مفهوم الكتابة ليتضّمن اللّغة ويتجاوزها إلى أنماط كتابيّة أخرى[1] تتجلّى في المكان أو الفضاء كالأشكال الطبيعيّة والرّسوم والجداول وعلامات التّرقيم والخطّ والألوان...أي كلّ علامة يمكن أن يُشتقَّ منها معنى ويتحقّق بها قصد ما. ورغم التضخّم الذي أشرنا إليه، فإنّ مفهوم الكتابة يظّل مشدوداً إلى مدخلين اثنين:

1 – المدخل الأوّل تبسيطيّ قائم على الاختزال. والكتابة، فيه، تدوين أو رسم بالخطّ أي بالثّابت شكلاً. فهي أيقونة تحوّل المجرّد إلى محسوس والمتحيّز في الذّهن إلى ماثل أمام العين. وكان دي سوسير (De Saussure) – الذي رأى أن لا مبرّر لوجود الكتابة سوى تمثيل اللّغة[2] – قد أشار إلى أنّ الكتابة لها نظامان اثنان لا ثالث لهما: نظام الكتابة الايديوغرافيّة، ويمثّلون فيه الكلمة بدليل خطّي واحد لا يمتّ إلى الأصوات التي منها يتكوّن بأيّ صلة. ويتّصل ذلك الدّليل بمجموع الكلمة والكتابة الصينيّة (مثاله). أمّا النّظام الثّاني فهو الذي شاعت تسميته بالنّظام الصوتيّ، والكتابات الصوتيّة كتابات مقطعيّة تارة، ألفبائيّة تارة أخرى[3].

2 – أمّا الثّاني فقائم على توسيع مفهوم الكتابة ودلالاته بحسب الخلفيّات الفلسفيّة والعقائديّة والفكريّة عامّة. وفي إطار هذا المدخل يتقاطع الفلسفيّ والصّوفيّ. فالطّبيعة – مثلا – اعتبرت كتاباً أو كتابة إلهيّة (Le livre de la nature / l'écriture de Dieu)[4] لا متناهية، وكلّ شيء فيها دالّ. فهو خطّ أو علامة، والوجود كلّه موضوع قراءة أو تأويل. ذاك ما نجده عند المتصوّفة وما تفصح عنه مصطلحاتهم. فـ"الكتابُ" اسم يطلق على الوجود المطلق الذي لا عدم فيه. و"الكتاب المُبينُ" هو اللّوح المحفوظ. و"الكتابُ المسطورُ" هو الوجود المطلق على تفاريعه وأقسامه[5]. أمّا الكتابة فإنّها ترجع إلى حركات الكاتب. وإنّما يُحدِثُ اللهُ عند حركات الكاتب الحروفَ وتسمّى

1 Ibid, p 18.

2 دي سوسير، **دروس في الألسنيّة العامّة**، تعريب صالح القرمادي ومحمّد الشّاوش ومحمّد عجينة، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا – تونس 1985، ص 56.

3 نفسه، صص 51 – 52.

4 Derrida, op.cit, p 27.

5 أنور فؤاد، **معجم المصطلحات الصّوفيّة**، مراجعة جورج متري عبد المسيح، مكتبة "ناشرون"، لبنان 1993، ص 146.

تلك الحروف كلاماً، تجوّزاً وتوسّعاً[1] والكتابة هي رسوم دالّة على الكلام، يُفهم بها، ويحصل بها مكتوباً على [ذلك] الوجه[2]. وهكذا، فإنّ دالّ "الكتابة" يتوفّر على فائض معنى يتيح له أن يكون دالاً جامعاً يضفر المتعدّد والمختلف والمتفاوت (الله، الإنسان، الطّبيعة، الكتابة الإلهيّة، الكتابة الطبيعيّة، الكتابة الإنسانيّة) وينتظم كثيراً من المشترك التّصوّريّ، رغم تباعد الثّقافات وتباين الخلفيّات.

فابن عربي، مثلاً، كان قد عوّل في بناء مفهومه للكتابة على تداخل متعدّد المستويات. فالوجود، بالنّسبة إليه، كتابة إلهيّة مشتقّة من الأمر الإلهيّ "كن". و"النّون" تتحدّد في الغالب الأعمّ لدى الشّيخ الأكبر، بوصفها دواة للقلم. وهي رأس الدّيوان الالهيّ الذي يستمدّ علمه مباشرة من الله قبل أن يتحوّل مصدراً للقلم. والقلم يمتح من هذا العلم بواسطة النّون بالقذف أي قذف الحقّ في القلم ما يريد إيجاده في خلقه[3]. ولمّا كان اللّوح مشتقّاً من القلم، فإنّ هذا الاشتقاق سيجعل الصلة محكومة بحنين يجسّده القذف والتّماسّ والتدلّي على نحو يرسّخ النّكاح في الأساس الأوّل لفعل الكتابة[4] وعندما ننتقل من الإلهيّ إلى الإنسانيّ، فإنّ الفعل "كن" يظلّ موضوعاً لتأويل جنسيّ باستحضار القلم والدّواة واللّوح. فالواو المحذوفة من الفعل "ك (و) ن" هي القلم وعضو الذّكورة[5] والصّورة التي يتوسّل بها في الإقناع باختفاء الواو، هي صورة الرّجل والمرأة يجمع بينهما السرّ، وهو اسم من أسماء النّكاح في لسان العرب. ففي لقاء الرّجل بالمرأة يختفي القلم في الدّواة ليكون الخلق أو تكون الكتابة.

وهكذا، فإنّ التّماس الأوّل بين القلم واللّوح يؤوّل بأنّه نكاح معنويّ معقول، له أثر حسّيّ مشهود[6] هو هذا الخلق أو الوجود بأسره. ولهذا التّماسّ ما يماثله في علاقة الرّجل بالمرأة، وفي علاقة الكاتب بالنّصّ – الكتابة. وسواء كانت الكتابة في اللّوح المحفوظ أوّل موجود أم كتابة وجوديّة لا تنتهي أم قرآنيّة أم إنسانيّة، فإنّ اللاّفت هو

1 أبو بكر محمّد بن الحسن الاصبهانيّ، **الحدود في الأصول**. قرأه وقدّم له وعلّق عليه محمّد السليماني، دار الغرب الاسلاميّ، لبنان1999، ص 132.
2 نفسه،الصّفحة نفسها، الهامش رقم2.
3 عن خالد بلقاسم، **الكتابة والتّصوّف عند ابن عربيّ**، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط 1، 2004، ص 39.
4 نفسه.
5 نفسه، ص 44.
6 نفسه، ص 45.

أنّها مختَرقَة كلّها بتصوّر شبقيّ يصل فعل الكتابة بالجسد[1] والآليّة التي تحقّق هذا التّواشج هي الخيال الذي عوّل عليه المتصوّفة كثيراً في إنتاج معارفهم. وتظلّ الكتابة الإلهيّة محتفظة بما يجعلها متمايزة عن الكتابة الإنسانيّة التي يعبّر بها الإنسان عن صيغ وجوده ورؤيته للعالم وحضوره في التّاريخ.

1 – 3 – الكتابة السّكن:

ولمّا كانت الكتابة الإنسانيّة هي التي تعنينا، فإنّنا سنعتبرها كتابة تسمية أو إعادة تسمية تحقيقاً لوجِود ثان لا يكون إلاّ بها وفيها. وبهذا المعنى تصبح الكتابة سكناً يعاد فيه بناء الذّات والعالم. فأشياءُ الوجود دوالّ لها مدلول، يؤسّسه الإنسان بما يبنيه من علاقات بينه وبين تلك الدّوالّ وبما يتجلّى في الكتابة أيّا كان نوعها. فالكتابة، إذن، إلهيّة وإنسانيّة بما يعنيه ذلك من تقابل وتداخل مكين بين الاستعاريّ والحقيقيّ والعقليّ والخياليّ، والإنسانيّ والإلهيّ، والمدنّس والمقدّس، تداخل يروم محو الحدود بين ثنائيّات كثيرة من قبيل: الرّوح والجسد والدّاخل والخارج والوعي واللاّوعي واللّذّة والألم والمركز والهامش والأصل والفرع... لهذا المحو سلطته في توسيع مفهوم "الكتابة" وإغنائه ببعض المعاني الجديدة على نحو ما كان في تأمّل الصّوفيّة. ولمّا كانت غايتنا هي البحث في تجربة أدونيس في ضوء هذا المفهوم المتمنّع المتعدّد، فإنّنا سنحتفظ ممّا ذكرناه سابقا بما يلي:

– الكتابة تسمية، بما يقتضيه ذلك من تأسيس لتجربة أنطولوجيّة، فيها من تأمّل الوجود، بقدر ما فيها من مساءلة اللّغة وكفاياتها. ولا شك في أنّ كتابة تلك التّجربة بأبعادها المتراكبة (تأمّل الوجود، مساءلة اللّغة، كتابة الجسد...) تقتضي أن تكون الكتابة قادرة على ابتكار إبدالاتها المناسبة والملائمة.

– الكتابة تحويل وتأويل. بها وفيها، يعيد الكاتب بناء ذاته في علاقتها باللّغة وبالعالم في آن معاً، بتحويل المجرّد والمتخيّل وتأويل العالم ورموزه ودوالّه. والمحوّل والمؤوّل هي الذّات السّاعية إلى تحقيق رهاناتها الجماليّة من جهة، والمحكومة

1 نفسه، ص 62.

بسياقات الواقع والتّاريخ من جهة أخرى. ذات لها صلاتها المعقّدة بغيرها، وبجسدها باعتباره منظومة ماديّة ورمزيّة ينطبع فيها الوجود والمجتمع بمعيشه ومتخيّله وتمثّلاته للحياة والفنّ ونظام القيم... وهذا يعني أنّ الكتابة فعل موصول بالذّوات والمجتمعات والأنواع الأدبيّة والتّاريخ الثّقافيّ والسّياسيّ والاجتماعيّ وسيرورة تحوّلات تؤرّخ لإبدالات متّصلة منفصلة في آن معاً.

2 – إبدالات الكتابة

2 – 1 – مسارات واختلافات:

للكتابة مسارات عصيّة على الاختزال، لما فيها من تقاطع بين المرجعيّ والتّخييليّ والاجتماعيّ والذّاتيّ والثّقافيّ والتّاريخيّ والسياسيّ وحتّى النّفسيّ...ولكن يظلّ هذا التّداخل قابلاً للتّأمّل بما يتيح رصد الفروق والاختلافات بين كتابة وأخرى. وكان بارط (Barthes) قد نظر في تاريخ الكتابة الفرنسيّة وانتهى إلى أنّها مرّت بمراحل تؤرّخ لتحوّلاتها[1]. فالكتابة حدث يجري في سياقات تاريخيّة وثقافيّة واجتماعيّة، وهي علاقة متغيّرة لأنّها محكومة بتداخلات متفاوتة بين رهانات الكاتب ورغباته من جهة، واللّغة والأدب والمجتمع والواقع، من جهة أخرى. وتحوّل تلك العلاقة يؤسّس لذاتيّة الكتابة ونسبيّة مفهومها ويجعله قابلاً لإعادة البناء.

2 – 2 – بين بارط وبلانشو (Maurice Blanchot):

يرى بارط أنّ الكتابة شرعت مع شاتوبريان (Chateaubriand) في الخروج عن تصوّر كانت تُعتبر فيه مجرّد وسيلة للتّعبير عن شيء ما. ولئن كان ذاك الخروج عسيراً، فإنّه قد

1 واضح أنّنا أفدنا من كتاب بارط، *Le degré zéro de l'écriture* وخاصّة الفصول التّالية:
- "Qu'est – ce que l'écriture", p 11.
- "L'écriture et le silence", p 54.
- "Chateaubriand vie de Rancé" p 106 .
- "Flaubert et la phrase", p 135.

أسّس لمرحلة بدأت فيها الكتابة تتأمّل ذاتها، بعد أن أدرك الكاتب أنّ البلاغة التّقليديّة لم تكن إلاّ مؤسّسة للتّقعيد والمراقبة.

وعندما بدأ الكاتب يتخفّف من تلك القواعد ومن سلطة البلاغة التّقليديّة، لم يعد ذاكرةً تستحضرُ لتكتبَ بل أصبح يشرّع للتّفكير في كتابته. وسيعرف هذا التّحوّل نضجه مع فلوبير (Flaubert) الذي سيجعل الأدب موضوع تأمّل و"الشَكل" لفظاً دالاًّ على قيمة ما. لقد أصبحت الكتابة شكلاً للحياة. فأن نكتب وأن نفكّر وجهان للشّيء ذاته، بالنّسبة إلى "فلوبير". وهذا هو معنى أن تكون الكتابة تجربة. وبمجيء مالارميه (Mallarmé) سيتمّ التّأسيس لما يمكن أن نسميّه: الكتابة- الحلم التي ستتوجّه إلى تقويض سكون اللّغة وجمودها وتشرع في التّفكير في هويّة الأدب ونظريّته داخل الخطاب. وبذلك تتحرّر من العبوديّة لأيّ نموذج مسبق وأيّ أسلوب ثابت، وستظهر كتابة أخرى مغايرة يسمّيها بارط كتابة "الغياب".

وأنموذج هذه الكتابة، هي رواية **الغريب** (*L'étranger*) لألبير كامي (Albert Camus) رواية تشقّ طريقها بين قواعد اللّغة والأدب من جهة، والخطابات المتداولة من جهة أخرى. كما أنهّا لا تخدم أيّ ايديولوجيا وتقضي على كلّ صوت وعلى أيّ أصل، لذلك فإنّها كتابة غياب أو حياد.

والكتابة لا تكون، بالنّسبة إلى بارط، إلاّ في تعارض تامّ مع الأسلوب من جهة، واللّغة من جهة أخرى. تعارض يتيح لها أن تشقّ طريقها موسومة بإيقاع الذّات الكاتبة في كثير من تجلّياته. فبين الأسلوب (الموسوم بالثّبات الذي يكاد يتحوّل إلى سجن للكاتب[1]) واللّغة، تتأسّس الكتابة لتكون حرّية تتذكّر[2] حرّية يمارسها الكاتب بما ينشئ في خطابه من علامات لا يمكنها أن تَنسى ماضيها (ذاكرتها) على نحو كلّيّ مطلق، ولكنّها لا تتنكّر لحاضرها الآن وهنا، كذلك. كتابة تناضل ضدّ "قوانين الأدب المسبقة" وإكراهات المجتمع لكيفيّات تشكّل المعنى والنّظام، وضدّ "ثوريّة" تدّعي

1 بارط، *Le degré zéro de l'écriture*، ص12. ولا شكّ أنّ كثيراً ممّا ورد في حديث بارط عن الأسلوب يستحقّ النّقاش. خاصّة ما تعلّق من آرائه بالشّعر الحديث، ممثّلاً في بعض أعلامه كرامبو (Rimbaud) وشار (Char).

2 نفسه، ص16.

أنّها مطلقة. وقد أثبت التّاريخ أنّ ما هو "ثوريّ"، اليوم، قد يصبح غدا من المواضعات التي تستدعي الانتهاك والخرق. وهذا يعني أنّ الكتابة لا تسلم من ضغط التّاريخ والعادات أو التّقاليد الأدبيّة السّائدة، والكاتب لا يقدر - في كلّ الأحوال - على مواجهة تلك الأعراف، لذلك فإنّه سيجد نفسه في محنة وحالة صراع مستمرّ إذا أراد أن يبحث لكتابته عن تمايزها لأنّه سيكون مشدوداً إلى قطبين هما: الخضوع لسنن الكتابة القديمة وحدودها أو شروطها من جهة، والوفاء لحريّته هو وحلمه بكتابة مختلفة من جهة أخرى. وهذا ما يجعل كلّ كتابة تحوّلاً دائماً بين الماضي والحاضر لا بالمعنى الزّمنيّ، وإنّما بالمعنى التّاريخيّ والثّقافيّ.

ليست الكتابة، إذن، ذاكرة تكتب أو تمثيلاً للمجرّد أو رصداً لتحوّلات المجتمع والتّاريخ أو تعبيراً عن حالات لانهائيّة فقط، إنّها ذاك المتعدّد. نعم، كما أنّها فضاء للصّراع المستمرّ، صراع المعاني والقراءات والثّقافات. وليس الأنا الكاتب - في نهاية الأمر - إلاّ حيّزاً واسعاً لذاك الصّراع. وما أشار إليه بارط يُؤكّد أنّ الكتابة ممارسة تتقاطع فيها سلطات اللّغة والتّاريخ والايديولوجيا ومؤسّسة الأدب، وكلّ تلك العناصر تتصارع في ذات لها هي أيضاً، أسرارها التي قد تحجبها الكتابة أو تكشفها[1].

ولنا سند نظريّ وحجّة تاريخيّة في تجربة أرطو (Antonin Artaud) التي جمع فيها بين الشّعر والمسرح والتّفكير النّظريّ. وكان موريس بلانشو قد تأمّل تلك التّجربة. وممّا انتهى إليه أنّها مليئة بالإشارات إلى التّمزّق الدّاخليّ والانفصام، لأنّ حياة أرطو

1 لعلّه من المفيد أن نشير، مثلاً، إلى أنّ الشّاعر الفرنسيّ فرنسيس بونج Françis Ponge 1899/1988 كان يفضّل الكتابة على المشافهة، بل إنّه يعتبر المشافهة ضرباً من ممارسة القذارة. يقول: غالبا ما يعتريني، بعد المحادثة، إحساس بالقذارة والنقص والاضطراب، حتّى إن كانت تلك المحادثة ذات أهميّة، أو تغوص في بواطن الأمور ومع أناس أذكياء. إنّنا نقول كثيراً من الحماقات (...) وهذا ليس شيئاً مقبولاً. فما أميل إليه، هو الكتابة. وغالباً ما يُخيّل إلي، أثناء عودتي إلى بيتي، بعد محادثة، أنني أنقل ملابس قديمة من صندوق إلى آخر(...) ليوضع ذاك كلّه في هري (Grenier) وكما تعرفون، فإنّه الغرق في الغبار والقذارة. راجع Mallakh Mohamed El Habib, *La pratique poétique* pongienne, Publications de la faculté des lettres de Monouba, Tunis, 1989, p 65.

ويشير الملاّخ، إلى أنّ بونج، كثيراً ما رفض أن يتحدّث مشافهة. والمثير هو أنّ هذا الرّفض ناشئ أصلاً عن عجز فيزيائي. راجع ص65. وإشاراتنا إلى مثل هذه الأسرار تروم التّنبيه إلى أهميّة الجسد في الكتابة، باعتبارها فعلاً أو حدثاً. ففي حالة بونج يمكن أن نقول إنّ الكتابة تحرّر الجسد من حبسته أومن عقدته، لذلك فإنّ بونج يفضّلها على المشافهة التي تحدّ من طاقة الجسد وتأسره.

نفسه لم تخل من المعاناة والألم. فقد عانى هذا الكاتب من حالة جنون ألزمته الإقامة في المستشفيات أكثر من مرّة. واللاّفت أنّ هذا الكاتب الميّال إلى الإنطواء على نفسه والانفتاح على الآخر في آن معاً، قد اعترف سنة 1946 – قبل وفاته بسنتين فقط – بأنّه لم يكتب إلاّ ليؤكّد عجزه وأنّ كتاباته كلّها لم تكن إلاّ عدماً (néant)[1]. ويستنتج بلانشو من هذا الاعتراف أنّ الكتابة ليست إلاّ صراعاً عنيفاً بين الفكر بما هو نقص (فالفكر يعي نقصه وعجزه) واستحالة القبول بذلك النّقص أو احتماله[2].

وبهذا المعنى، فإنّ تجربة أرطو بأبعادها المختلفة تكشف أنّ "الكتابة" تعي نقصها واختلافها ولكنّها تسعى إلى تجاوز المحدود والنّسبيّ واحتضان العالم أو الوجود في تحوّله وكلّيته، لذلك فإنّ ما يعرف بالحدود في معانيها المتعدّدة ستضعه "الكتابة" موضع شكّ وسؤال، بل لعلّه سيتخلخل. فلا خارج ولا داخل ولا ذات ولا موضوع ولا ماضي ولا حاضر... وإنّما هو التّداخل الدّائم المقصود وغير المقصود، وهو التّحوّل المستمرّ، تحوّل تمليه طبيعة الكتابة عامّة والشّعر خاصّة، إذ لا اكتمال ولا كلّيّة إلاّ برفض الأنواع المحدودة والبحث عن لغة أكثر أصالة[3]. واللّغة الأصيلة كما يراها أرطو لا تتخلّق إلاّ في سياق تجارب منتجة للمعنى ومليئة بحضور ذواتها فيها، ومن أماكن قصيّة في الفكر (الحلم، الجنون، الغربة... مثلاً)

2 – 3 – الكتابة صراع ولذّة:

إنّ المشترك بين بارط وبلانشو هو أنّهما انتهيا إلى تأكيد مبدأ ثابت في فعل "الكتابة" هو مبدأ الصّراع. فالكتابة حضور وغياب. تلغي الكلام، ولكنّها تثبّته. تحفظ الذّاكرة أو تنوب عنها، ولكنّها تضعفها وتدمّرها. تغيّر وعي الإنسان وتحرّره، ولكنّها تؤسّس لعزلة الذّوات واغترابها. وفي إطار هذا التّجاذب بين هذه القيم المتعارضة، يتشظّى الجسد فيما هو يؤسّس لوجوده الرّمزيّ. فكأنْ لا إمكان للكتابة دون أن يقيم الكاتب بين التّقييد والتّبديد، لتصبح الكتابة سيرورة إبدالات ومواجهة خفيّة بين الكاتب

1 Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p 434.

2 Ibid.

3 Ibid p ,435.

والمجتمع المحكومين - في أغلب الأحيان - بصراع دائم بين رؤيتين متعارضتين للعالم: رؤية تنزع إلى الثّبات والتّقليد والاستقرار، وهي رؤية المجتمع. ورؤية الكاتب الذي يناضل ضدّ الآخرين وضدّ نفسه في ذات الوقت، إذ ليس في إمكانه أن يهدم شيئاً أو شكلاً كتابيّاً دون أن يتشظّى هو رمزيّاً، باعتباره كاتباً[1].

وفي إطار هذا الاختلاف في التّصوّرات والتّحوّل في الرّؤى، يمكن أن نتحدّث عن لذّة الكتابة، لذّة الهدم والبناء والنّفي والإثبات والحجب والكشف والتّذكّر والنّسيان... بما في ذلك من تداخل بين الذّاتيّ والاجتماعيّ والماديّ والرّمزيّ... وفي هذا المقام - تحديداً - يصبح مبرّراً أن نسأل: متى تسمّى الكتابة كتابة؟ ومتى يمكن أن نتحدّث عن إيقاع للذّات في كتابتها؟ وكيف يمكن أن تشرّع كتابة ما لوجودها؟ وبم تختلف كتابة عن أخرى؟

3 - الكتابة والذّات

3 - 1 - الكتابة - النّسخ:

راهن بارط في التّمييز بين كتابتين "Ecrivance" و"Ecriture" على تأمّل كيفيّة بناء الذّات لخطابها وأشكال حضورها فيه. والانفصال الحقّ بين النّوعين اللّذين أشار إليهما بارط يتحدّد بمكانة الذّات في عمليّة التّعبير، وما إذا كانت الذّات تقبل أو ترفض تنصيب نفسها كفاعل (كذا) في تلك العمليّة[2]. فالكتابة التي يسمّيها "Ecrivance" ليست إلاّ نسخاً لفعل الجماعة في اللّغة ومحاكاة للتّقاليد الكتابيّة السّابقة وللنّماذج التي تمّ تكريسها. ومن يكتب - على هذا النّحو - يعتقد أنّ اللّغة ليست إلاّ وسيلة (...) وأنّ الكتابة هي مجرّد الرّبط بين العبارات[3]. ولا شكّ في أنّ صاحب هذه الكتابة تحكمه خلفيّة الوضوح والإبانة والإفهام التي تقوم على "أسبقيّة المعنى" على البناء

1 Barthes, *Le degré zéro*, op.cit, p 15.

2 بارط، **درس السّيميولوجيا**، تعريب عبد السّلام بنعبد العالي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط 3، 1993، ص 50.

3 نفسه، ص 49.

وتقديم "المدلول" على الدّالّ الذي لا يحتاج النّاسخ (الكاتب) في استحضاره إلاّ إلى المعجم. ولا يخفى أنّ هذا التّصوّر مشحون بأوهام كثيرة منها: أنّ المعنى واحد ثابت لا يتغيّر، وأنّ الصّوت - الكلام أفضل من الكتابة، وأنّ حضور المتكلّم والسّياق ممّا يضمن الشّفافيّة وأحاديّة الدّلالة وإمكان التّطابق بين الدالّ والمدلول وتحديد المقاصد والغايات على نحو دقيق.

إنّ هذه الأوهام قد جعلتها الميتافيزيقا حقائق أو قناعات لذلك أبدت نفوراً من الفراغات والنّصّ المتقطّع والدّال المتمرّد على معانيه التي حبسته فيها القراءات السّابقة، وحرصت - في المقابل - على الكتابة الموصولة التي تلائم الفهم الأفلاطونيّ للمعرفة التّراكميّة المعرفة - الذّاكرة التي يطبعها مفهوم الوحدة، تلك الوحدة التي تعكس وحدة الذّات المتملّكة للمعنى والمتحكّمة فيه، الذّات التي تزوّد الكتابة بمضمونها[1].

3 - 2 - الكتابة - حدث:

أمّا الكتابة التي هي "Ecriture" فإنّ رهانها هو تحرير الدالّ وإنشاء حالة من التوتّر والصّراع في الخطاب، وفي ما كرّسته القراءات السّابقة أو الأفقيّة، بممارسة الخلخلة والقطيعة وخرق لحدود الأنواع التي تضيق باستمرار ولأساليبها التي تنزع إلى أن تكون مؤسّسة ثابتة. ولا سبيل إلى الخلخلة إلاّ بواسطة ذات تطرح سؤال الكتابة ومسألة التّعبير وتؤمن بحرّية الدوالّ في بناء دلالات جديدة. ولهذا الرّهان مداخل كثيرة منها: البحث عن المنسيّ والرّاسب (le résidu) في ذاكرة الكلمات والغوص على معانيها البعيدة، وكتابة المنفصل والتّشذير، والجمع بين المتباعد... وفي هذا ما يؤسّس للاختلاف والتّعدّد والاحتمال وتحوّل الدّلالة.

إنّ مفهوم الكتابة يستوجب إعادة النّظر في العلاقة بين الذّات والأنواع الأدبيّة واللّغة والأسلوب اللّذين نعتهما بارط بالقوّتين العمياوين[2]. ولهذا النّعت ما يبرّره، لأنّ اللّغة بنية ثابتة ومؤسّسة تقاوم كلّ تجديد، كما أنّ الأسلوب ينزع دائماً إلى الثّبات.

1 عبد السلام بنعبد العالي، **أسس الفكر الفلسفيّ المعاصر (مجاوزة الميتافيزيقا)**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000 ص 135.

2 Barthes, *Le degré zéro*, op.cit, p 14.

فهو – في ما يرى بارط – ضارب بجذوره في ماضي الإنسان، بل إنّه وثيق الصّلة بتكوينه البيولوجيّ. وهذا يعني أنّه قد يتحوّل، هو أيضاً، إلى متعال يحدّ من حرّية الذّات والكتابة. وعلى الكاتب الذي يريد أن تُسمّى كتابته كتابة، أن يحوّل النّصّ إلى حيّز للصّراع وأن يهدم كلّ أسلوب. فعندما تصبح الكتابة صراعاً وتجرؤ الذّات على الثّوابت والمسلّمات، في الأنواع الأدبيّة، تسقط مقولة الحقيقة المفردة الثّابتة وتتعدّد أمام القارئ إمكانات الفهم والتّأويل. وعندها يمكن أن يكون فعل الكتابة حدثا يؤرخ لتحوّل ما، تأسيساً للوجود على نحو مغاير.

وهكذا، فإنّ الكتابة لا تتحقّق إلاّ بنفي اللّغة وتحويلها من بناء غفل من أيّ إيقاع إلى خطاب تتجلّى فيه سمات الذّات الكاتبة. كما أنّها لا تتمايز إلاّ بخلخلة الأساليب وصلتها الوطيدة بمؤسّسة الأجناس والأنواع الأدبيّة والخروج عن تقاليد المؤسّسة والشكّ في كفاية النّموذج والمثال والسّنة. فالكتابة التي يسمّيها بارط "Ecriture" هي التي تحمي الاختلاف وتؤسّس للتّعدّد حتّى في إطار النّوع ذاته أو التّجربة نفسها، وتشرّع لاعتبار الحدث الكتابيّ مغامرة ذاتيّة فيها من القلق المعرفيّ بقدر ما فيها اللّذة والسّؤال. ولا شكّ في أنّ هذه الكتابة لا تقبل القراءة النّهائيّة أو الوثوقيّة أو الأفقيّة التي تقف عند الظّاهر، لذلك فإنّ مقاربتها لن تكون إلاّ بحثاً في "ما يمكن" و"يحتمل". وهذا هو معنى أن يكون طرح سؤال الكتابة مدخلاً إلى النّقد وإعادة البناء وتحويل الوجود بمعانيه وقيمه المختلفة إلى موضوع بحث دائم.

3 – 3 – الكتابة بحث دائم:

إنّ الكتابة لا تكون إلاّ خروجاً عن الحدود التي تّم تكريسها وانفتاحاً دائماً على المجهول وممارسة ترصد اللاّنهائيّ، بل إنّها لن تكون إلاّ بحثاً يُحتاج فيه إلى معرفة متنوّعة يتقاطع فيها الأدب والفلسفة والأسطورة والتّاريخ والفنّ والموسيقى... والذّات التي تصدر عن هذا التّصوّرات، ليس أمامها إلا أن تتعدّد وتتغاير بل أن تتناقض، حتّى تبني لنفسها أفقاً تجرؤ فيه على النّقد والمساءلة والشّكّ في الجاهز والسّابق، بما تطرحه من أسئلة لم يكن مفكّراً فيها أو بما تثيره من قضايا جماليّة، ربّما كانت التّقاليد الأدبيّة تقلّل من شأنها أو تقصيها أصلاً.

ونحسب أنّ هذه المداخل هي وحدها التي يمكنها أن توجّه الذّات للبحث عن إيقاعها الخاصّ. فمفهوم النّظريّة والنّوع الأدبيّ والأسلوب أو أفق الانتظار أو التّوقّع والسنّة الكتابيّة أو النّموذج... من المفاهيم التي تقوم عليها مؤسّسة الأدب المحافظة بطبعها. وهي قيود – تحدّ في أغلبها – من سلطة الكاتب وحرّيته وتضع تجربة الكتابة ضمن أفق محدود، لذلك فعلى الذّات الباحثة عن إيقاعها أن تؤمن بأنّ النّصّ الذي يكتب بشروط النّظريّة ويخضع لإكراهات النّموذج ويمتثل كثيراً لأفق الانتظار، هو نصّ محدود الإيقاع بما في الإيقاع من تحوّل وإنصات للمتعدّد والطارئ الحادث الآن وهنا.

تلك هي التّصوّرات التي يصدر عنها أدونيس. وهي مبثوثة في أعماله كلّها، يعبّر عنها بطرائق أو صيغ مختلفة. وكان بنّيس قد رصد بعضاً من سمات التّفاعل بين تلك التّصوّرات والسّياقات التّاريخيّة التي احتضنتها وأسهمت في تشكيلها، في مفاهيم ومصطلحات ستظلّ تتكرّر في أعمال أدونيس. وأهمّ السّمات التي تمّت الإشارة إليها هو أنّ أدونيس كان يواجه، في الشّرق، تاريخاً شعريّاً يمتدّ عبر ما يقرب من عشرين قرناً (...) ويواجه في الوقت ذاته صعود شعر الخطابة بعد هزيمة 1967[1] أمّا في الغرب فالواقع مختلف تماماً. ففرنسا كانت مختبراً لأسئلة الحداثة في مستوياتها المتعدّدة، بما كانت تنادي به حركة ماي 1968 من تحرير للمرأة ونقد للدوّلة وعلاقات الإنتاج ومفهوم الأسرة، وبما شرع فيه نقّاد وباحثون كجماعة Telquel ومجلّتها التي تحمل الاسم نفسه، من إعادة قراءة للماركسيّة والتّصوّف ولعلاقة الكاتب باللّغة والمجتمع، وبما كان يصاغ من مفاهيم وتصوّرات جديدة في الأدب ونظريّته.

ذاك بعض ممّا استأنس به أدونيس في ممارسته النّصيّة منذ نهاية السّتّينيّات، وفي كتاباته النّظريّة التي كان تأسيس "الكتابة الجديدة" مفتتحاً لها.

---

1 (1) بنّيس، **الشّعر المعاصر**، صص 50، 57.

الفصل الثاني

البناء بين الثّبات والتّحوّل

1 – متصوّر البناء

1 – 1 – البناء في المعجم:

تتوزّع المعاني المعجميّة المشتقّة من مادّة (ب، ن، ي) بين المادّيّ القابل للاختبار والقياس والعدّ والضّبط من جهة، والمتصوّر القائم في حيّز التّجريد من جهة أخرى. فمن المادّيّ الحسّي: بَنَى بيتاً وبنى سفينة. والبَنّاءُ هو مُدَبّرُ البُنْيان وصَانعه. والبِنَاءُ والبِنْيَةُ، وهما الهيئة التي يكون عليها المبنيّ. والبناء هو البيوت سواء كانت من الشّعَر والصّوف أم الطّين وغيره. والبناء هو لزوم آخر الكلمة ضرباً واحداً من حركات الإعراب[1]. والمنسيّ أو المسكوت عنه في مفهوم البناء هو معنى السرّ والنّكاح واللّذة. فبنى فلان على أهله وبأهله، يعني أنّ الدّاخل بأهله(زوجته) يضرب عليها قبّة ليلة دخوله ليدخل بها، فيها.

ومن المتصوّر القائم في حيّز التّجريد، بنى فكرة أو رأياً أو تصوّراً أو نصّاً أو استعارة... والمبنيّ في هذا السّياق، افتراضيّ قياساً إلى السّابق. فالجنس الأدبيّ مثلا

1 ابن منظور، **لسان العرب** (بني).

بناء تجريديّ تُستَجْلَى قوانينه العامّة وسماته المائزة من المتشابه المتواتر في مجموعة من الخطابات. فظهور عناصر بانية وعلامات شكليّة متكرّرة في خطاب ما، هي التي تبرّر إنماء ذاك الخطاب إلى جنس بعينه. ولا شكّ في أنّ التّجريديّ أو التّصوّري في بناء الجنس الأدبيّ يتحوّل، في بعض جوانبه، بالكتابة - الرّسم إلى بناء ماديّ، إلى أثر يقبل الوصف والمعاينة والتّصنيف.

ولهذه المعاني التي تمّت الإشارة إليها أن تتوازى وأن تتقاطع. فالأدب بناء مخصوص له صلات متشعّبة بمراجع مختلفة. وهذا البناء - التّصوّر - الفكرة، يصبح بالكتابة - التّدوين، شيئاً محسوساً - أثراً (œuvre) قابلاً للتّسمية والتّحيّز في مكان ما (في رفّ مكتبة مثلاً). وفي إطار هذا التّحوّل بين المجرّد والماديّ والمتخيّل والمرجعيّ، يحتفظ فعل البناء بدلالة الجمع بين الثّابت والمتغيّر، بين ما يقبل الحدّ والتّعيين وما يستعصي على الضّبط والقياس، لذلك فإنّه "دالّ" يحتاج دائماً إلى سياق لتتحدّد، فيه، دلالة ما.

فالبناء هو عمل البناء ذاته، وهو فعلُ وجود، وكيفيّة إقامة، وطريقة في التّشييد، وضمّ وجمع وتركيب وتأليف وترتيب وانسجام، وهو -كذلك - نتيجة تلك الأفعال كلّها.

ولئن كان من المتوقّع أن لا نظفر في **لسان العرب** بما يتعدّى الدّلالة المعجميّة، فإنّ اللاّفت هو أنّ المعاجم العربيّة المعاصرة تخلو من أيّ إشارة للحقول المعرفيّة أو الاختصاصات التي قد يتّصل بها دالّ "البناء". وقد وجدنا شيئاً من ذلك في معاجم أجنبيّة..ففي الفرنسيّة مثلا نجد أنّ البناء قانونيّ وهندسيّ ورياضيّ وفنّي وتشريعيّ... أي أنّه موصول بحياة الإنسان في مستوياتها المختلفة[1] وفي هذا التّوسيع ما يتيح للباحث أن يحوّل "الدّال" إلى شبكة من المعاني والعلاقات الدلاليّة التي تجمع بين ما تباعد وتقارب وائتلف واختلف في آن معاً. والحاصل ممّا تقدّم هو أنّ البناء ماديّ ورمزيّ، وتجربة فيها من أثر الذّات البانية بقدر ما فيها شروط "البناء" و"المبنيّ" (الأنواع الأدبيّة مثلاً...) وأنّه سكن للذّات والآخر، سكن تفكير ولذّة وسؤال وقلق معرفيّ...

---

1 *Dictionnaire Français - Anglais*, France, 1998, p 194.

1 – 2 – البناء – السّكن – اللذّة:

فعل البناء، إذن، شكل من أشكال الحضور في العالم وكيفيّة إقامة فيه، لذلك فإنّه يتجاوز الإنسان إلى غيره من الكائنات الأخرى. ولكنّه بالنّسبة إلى الإنسان ذو بعد أنطولوجيّ، بما تعنيه الأنطولوجيا من تأمّل للوجود وتفكير فيه. فالإنسان لا يبني ليسكن فقط، وإنّما ليحدّد ويعيّن وينظّم ويتأمّل ويتصوّر ويفهم.... فبناءاته تشكّل الفضاء أو تُبنْينهُ وتجعله قابلاً للإدراك.

ولنا أن نذكّر بأنّ الفيلسوف الألماني مارتن هيدغير(Heidegger) قد تأمّل مفهوم "البناء" ونظر في صلاته بمفاهيم أخرى، فعثر على تقاطعات كثيرة يمكن أن تجمع بين فعل البناء والسّكن والتّفكير (Bâtir , Habite, Penser) وأشار إلى أنّ بعض معاني "بنى" (Bauen /Batir)[1] في الألمانيّة، قد طواها النّسيان وحجبها تحوّل اللّغة، وما بقي منها أو ما تقوله الألمانيّة حاليّاً، هو ما تعلّق بمعنى السّكن وطريقة الإقامة على الأرض فقط.

ومن دلالات البناء – في ما ذهب إليه هيدغر – التّحيّز في المكان، تحيّز يتشكّل به الفضاء وحوله. فالجسر بناء وليس سكناً. وهو معْلمٌ يُستدلّ به على أشياء أخرى أو يُحدّد به المكان والزّمان، بما لهما أو فيهما من أبعاد كالقرب والبعد والارتفاع والعمق... فهذه تقديرات أو تحديدات لا تكون إلاّ "قياساً إلى..." أو "بالنّسبة إلى..."فالجسر – المبنيّ، مثلاً، يتحوّل إلى مرجع لعمليّات ذهنيّة متعدّدة. وهذا يعني أنّ "مفهوم البناء" قد يشكّل مدخلاً إلى التّجريد أو التّصوّر الاستعاريّ الذي نحتاجه في تنظيم العالم وتمثّله واحتوائه، كما نحتاجه في التّواصل مع الآخرين[2] وأنّه لا يتحدّد إلاّ بما تفصح عنه تجربة البناء ذاتها.

وقد عثرنا على بذرة دلاليّة نحسب أنّها تتيح لنا العبور من حقل معرفيّ إلى آخر ومن

1 Martin Heidegger, *Essais et conférences.T. de l'Allemand par André Préau*, Gallimard, Paris, 1958, p173.

2 جورج لايكوف ومارك جونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنّشر،المغرب، ط 1، 1996 فصل: الاستعارات الاتّجاهيّة خاصّة، ص 33 وما بعدها. والاستعارات الانطولوجيّة، ص 46 وما بعدها.

ثقافة إلى أخرى. هذه البذرة جامعة بين السّكن واللّذّة. فالأنثى سكن لأنّها يُسكن إليها[1] وبناء الرّجل بها هو بناء لذّة ومتعة وبذر وحرث.. ومن الطّريف أن تكون معاني البذر والحرث والفلح موصولة بدالّ "البناء" في لغات أخرى كذلك. ف "بنى" (Bauen) في الألمانيّة القديمة تعني: شيّد وأقام وحرث وزرع وغرس وجاور[2].

ولئن كان هيدغر يفصل بين البناء والسّكن أحياناً، ويربط بينهما، أحياناً أخرى[3] فانّه يرى أنّ الشّعر هو البناء الذي يستحقّ اسم السّكن. يقول: إنّ الشّعر هو الذي يجعل – أوّلاً وقبل كلّ شيء – من البناء سكناً. والشّعر هو السّكن الحقيقيّ[4] والشّاعر هو وحده القادر على إنشاء حوار خصيب بين الإنسان واللّغة والوجود لتحويل البناء إلى سكن رمزيّ للذّات.

2 – البناء سكن رمزيّ:

يقول سويد بن كراع [من الطويل]

أُبيتُ بأبوابِ القوافي كأنّما ... أُصادي بها سربًا من الوَحْش نُزّعَا
أُكالئُهَا حتّى أعرّس بعدما ... يكونُ سحيرًا أو بعيد فَأهْجَعَا
عِواَصي إلاّ ما جعلْتُ وراءها ... عصا مربد تغشى نحوراً وأذرعا
أهبتُ بغرّ الآبدات فراجَعت ... طريقًا أملّته القصائدُ مهيَعَا
بعيدة شأوٍ لا يَكادُ يردُّها ... لها طالب حتى يَكِلّ ويَظْلَعَا

تكثّف هذه الأبيات تجربة البناء وآلامها. فالكلمات، في متخيّل القصيدة، شوارد من الوحش النّافر الذي لا يقع ولا يُقتنص إلاّ بالمكالأة التي من معانيها السّهر والحذر وتقليب النّظر... فليست القصيدة – كما قد يُتوهّم أو يُفهم من بعض النّصوص النّقديّة وأخبار الشّعراء – ممارسة للارتجال أو الطّبع. وإنّما هي سكن – حُلْم، أبوابه موصدة

1 ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سكن).

2 Heidegger, Op. cit , p174.

3 Heidegger, Op.cit, p 171.

4 Op.cit, p 227 تعريب الباحث.

مغلقة لا تفتحها إلاّ المعاودة، ولا تهجع شوارده حتىّ تترك آثارها على جسد طالبها. فالكلال هو التّعب والإعياء، والظّلع هو العرج والغمز في المشي. وهذه كلّها وشوم بناء وآلام كتابة.

تبيت القصيدة، إذن، في جسد الشّاعر. فهو سكنها. وهي مشتقّة من حالاته اللاّنهائية. وعندما تفارقه وتصبح ملفوظاً – مكتوباً، تتحوّل إلى سكن. وهذا يعني أنّها ليست قولاً يُطلب فيُدرك أو خاطراً يرد فيُعبّر عنه، وإنّما هي بناءُ معاودة وفعل أساسه الصّراع، يتورَّط فيه الجسد ويظلّ محتفظاً بأمارات تورّطه.

وتكيد اللّغة كيداً.

فإذا الجسد، الموشوم بآثار قصيدته، يُعرّسُ (حتّى أعرّس). والتّعريس هو النّزول آخر اللّيل أو في وجه السّحر. والعَرْسُ (بفتح العين وتسكين الرّاء) حائط يجعل في وسط البيت ولا يُبْلَغُ به أقصاه. واعترس الفحل النّاقة أي أبركها للضّراب. وعرّس الرّجل وعرس أي دخل بامرأة. والمعرّس هو الذي يغشى امرأته[1].

حصيلة هذا كلّه، هي أنّ القصيدة بناء لا يُبْلغُ به أقصاه أبداً أو هي بناء لا يكتمل. وأنّ الجسد – الخالق كان حيّزاً لصراع عنيف بين الرّغبة في أن يُبلغَ بالبناء أقصاه من جهة، والحاجة إلى الهجوع والسّكينة من جهة أخرى.

وبين الرّغبة – النصّ – الحلم والمتحقّق – النصّ – المنجز، تظلّ القصيدة نفوراً أو أنثى عصيّة. وما قد يتمّ نسيانه هو أنّ ما لا يُبلَغ به أقصاه يظلّ محتفظاً بلذّته، لذّة البحث عن الاكتمال. فالقصيدة تظلّ مسكونة بلذّة نقصانها، لذّة لا تتحقّق إلاّ في سياق ما بين الكتابة والقراءة من تفاعل، وما بين الفكر والبناء من تداخل.

2 – 1 – البناء – البيت:

وهكذا. فإنّ العبور قد ضمنته جسور دلاليّة جامعة. فبناء القصيدة موصول بالحرب ولوازمها (النّزاع، الصّراع، الكلل، الظّلع، العصيّ، العصيان...) والحبّ وأماراته وحالاته (اللّذّة، السّكن، التّعريس، الهجوع،...) بل إنّ دالّ البناء يمكن أن يصبح

1 ابن منظور، **لسان العرب** (عرس).

استعارةِ تقبل التّوسيع تأسيساً على ما عقده ابن رشيق من مشابهة بين بيت الشّعر والبيت – السّكن. يقول: "والبيت من الشّعر كالبيت من الأبنية: قراره الطّبع، وسمكه الرّواية، ودعائمه العلم وبابه الدّربة، **وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون**. وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخي والأوتاد للأخبية"[1].

إنّ تشبيه ابن رشيق لا يلغي الفروق بين البناء الماديّ الرمزيّ، ولكنّه يفكّر في ما قد يكون بينهما من تقاطعات، هي في الأصل من شروط البناء وغاياته، وممّا يحقّق للإنسان شكلاً من أشكال إقامته على الأرض أوحضوره في التّاريخ. فقيمة البناء تتحدّد بما يكون عليه البناء وما تحصّل منه، وما يضفيه على حياتنا من معنى.

وهذا ما قصده ابن رشيق، إذا جوّدنا النّظر أكثر في تعريفه للبيت. فالتّشبيه يستحيل تماهياً في لحظة بعينها: "وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون". إذا كان المبنيّ لا يستحقّ اسم السّكن، ما لم يكن مسكوناً؟ فمن يصنع **الأسماء** غير الإنسان كاتباً وقارئاً؟! بل ما المعنى، إن لم يكن الإنسان هو المعنى؟

2 – 2 – البناء – كتابة:

تتعدّد طرائق البناء وأنواعه وتتعالق معانيه ودلالاته. فتتقاطع، تبعاً لذلك، حقول معرفيّة تبدو – في الظّاهر – متباعدة، كالفلسفة والشّعر والهندسة... والثّابت أنّ الجامع بينها هو الاحتماليّ والمرجأ في مفهوم البناء، هذا المفهوم المنفتح على التّأويل لقبوله الاندراج في سياقات مختلفة، إذ ليس له حقل تداوليّ خاصّ به. ولمّا كان الأمر على هذا النّحو فإنّه يمكننا أن ندّعي أنّ أيّ بناء إنّما هو ضرب من الكتابة. وهذا الادّعاء يجعل التّداخل بين الكتابة والبناء والخطاب ممكناً، خاصّة من خلال فرضيّة الذّات.

وما نريد تأكيده في الخلاصات التّالية هو أنّ:

– البناء – السّكن الرّمزيّ كتابة، ترفض المعنى المفرد والدّلالة الواحدة وتراهن على الاحتماليّ لتؤسّس للاختلاف والتّعدّد والتّحوّل، نفياً لميتافيزيقا الأصل الثّابت والمرجع المحدّد. وهذه السّمات تجعلها حيّزاً لصراع القراءات والتّأويلات المختلفة،

1 ابن رشيق، **العمدة**، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 5، ج 1، 1981، ص 121.

بما يؤكّد أنّ العلاقة بين الإنسان وبناءاته المختلفة على درجة من التّعقيد الذي يستعصي على الاختزال والتّبسيط.

- بين اللّغة في المعجم والذّات في الخطاب، صلات فيها من المكالأة والصّراع بقدر ما فيها من اللّذّة، لذلك فإنّ الكتابة بما هي تحويل للّغة إلى خطاب، إنّما هي بناء. فالمكتوب بناء وخطاب وجسد ولذّة. وكلّ بناء، والرّمزيّ تحديداً، نسكنه ويسكننا. فالكلمة عندما تدرج في سياق ما، تتحوّل من علامة لغويّة إلى سكن لمفاهيم وتصوّرات. وتكون الذّات نفسها قد استقرّت في تلك العلامة.

- البناء استعارة، لا بالمعنى الذي يقف بالاستعارة عند حدود الإبدال اللّغويّ، وإنّما بالمعنى التصوّريّ الذي أشار إليه لايكوف وجونسون[1]. فالفكر لا يتعرّف إلى موضوعه إلاّ ببنائه أو إعادة بنائه ولا يميّز بين الخطابات إلاّ باختلاف أنواع البناء. وهذا يعني أنّ الفكر والبناء في جدل مستمرّ، إذ ليس الفكر إلاّ شكلاً أو أشكالاً متنوّعة من البناء، وليس البناء إلاّ تجلّياً أو تجلّيات متعدّدة للفكر. لعبة الإظهار والإضمار والتّسمية وإعادة التّسمية التي تكشف عنها الممارسة الانطولوجيّة، بما هي تفكير في الوجود حتّى لا يظلّ غفلاً بلا معنى.

---

1 جورج لايكوف ومارك جونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط 1، 1996.

الفصل الثالث

الخطاب: من المفرد إلى المتعدّد

1 – الخطاب وتعدّد الدّلالة:

1 – 1 – الخطاب ملامح وسمات:

يحتاج الباحث في الخطاب وقضاياه[1] إلى تحديد الحقل المعرفيّ الذي يجري فيه البحث لتجنّب الالتباس والتّخفيف من سوء الفهم. فمصطلح الخطاب تتوزّعه علوم كثيرة واختصاصات متعدّدة كاللّسانيّات والفلسفة وعلم النّفس والنّقد....كما أنّ تعريفاته متحوّلة متغيّرة. فهو، ما تعدّى الجملة أو ما كان سلسلة من الجمل في اللّسانيّات، ولكنّ سمة "الخطابيّة" تُقْصَر على مجموعات الجمل الخاضعة لقوانين الاتّساق التي تجعل منها كلاًّ تواصليّاً متناسقاً متكاملاً [وتنتفي تلك السّمة] عن الجمل التي لا يجمع بينها سوى رصف عشوائيّ[2]. وهو من وجهة نظر فلسفيّة، حدث جديد لا أصل له، قائم الذّات داخل التّبعثر الزّمانيّ الذي يخوّل له أن يتكرّر ويعرف ويكتنفه النّسيان ويتحوّل وتنطمس معالمه

1 Patrick Charaudeau – Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.

2 أحمد المتوكّل، **قضايا اللّغة العربيّة في اللّسانيّات الوظيفيّة**، دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط1، 2001، ص18.

وتندرس آثاره ويتوارى عن الأعين داخل ركام الكتب[1]. وهو تحويل للّغة إلى قيم مدرجة في الزّمن – التّاريخ، تحويل ينجزه متكلّم (تدلّ عليه مجموعة من المؤشّرات، كالضّمائر وغيرها) ويتوجّه به إلى مخاطب ويخوض في شيء ما[2] لذلك فإنّ الشّرط الأساسيّ فيه أن يكون حدثاً منسّقاً يختلف، بهذه الصّفة، عن الكلام الذي لا يخضع لأيّ نسق أو نظام أو ترتيب أو لا يتضمّن أيّ رسالة[3]...

ولأنّ الخطاب لا ينفصل – بأسئلته وقضاياه ورهاناته – عن الأنساق التي ينتمي إليها والسّياقات التي ينشأ فيها، فإنّه يظلّ محتفظاً على أنحاء مختلفة بما يحيل على تلك الأنساق بخصائصها ومميّزاتها وأشكال بنائها وتصوّرها للذّات والعالم. ومن تلك الأنساق ما هو ايديولوجيّ وفلسفيّ وأدبيّ وسياسيّ... ولمّا كانت صلات الخطاب بتلك الأنساق الاجتماعيّة والثقافيّة وثيقة، فإنّ النّظر في تلك الصّلات قد يتيح لنا أن نفهم متى يهيمن خطاب ما، ومتى يتراجع، وكيف يمكن أن يغيّر الخطاب واقعاً أو يثبّته.

ويبدو أنّ مصطلح الخطاب يشهد ما شهده مصطلح الكتابة من تضخّم. فكلّ دالّ يمكن أن يعتبر خطاباً، وهذا يعني أنّ هذا المفهوم يشهد توسيعاً يضاعف تمنّعه على التّحديد، لذلك فإنّنا سنكتفي بتأمّل ما أجمله مانقينو (Mainguenau)[4] وجورج ايليا سرفاتي (Georges - Elia Sarfati)[5] في حديثهما عن الخطاب وأنواعه.

ونحسب أنّ ما أنجزاه يلخّص جهود كثير من اللّسانيّين والمنظّرين من دي سوسير إلى هاريس (Harris) إلى بنفنيست (Benveniste) وغيرهم ممّن اهتمّوا بقضايا الخطاب.

2 – 1 – الخطاب ومرادفاته:

يحدّد مانقينو اللّسانيات إطاراً عامّاً لتعريفاته. ويشير إلى تعدّد معاني الخطاب وتشعّبها.

1 ميشال فوكو، **حفريّات المعرفة**، تعريب سالم يفوت، المركز الثّقافيّ العربيّ،بيروت – لبنان، الدّار البيضاء – المغرب، ط2 (منقّحة) 1987، ص25.

2 Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986, p 116, 117.

3 عبد الجليل ناظم، **البلاغة والسّلطة في المغرب**، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2002، ص120.

4 Dominique Mainguenau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, Paris, 1976.

5 Georges – Elia sarfati, *Eléments d'analyse du discours*, Nathan, Paris, 2001.

ورغم ذلك، فإنّه ضبطها في ستّة:

– أوّلها، يسوّي فيه بين الخطاب والكلام، انطلاقاً من ثنائيّة دي سوسير الشّهيرة: اللّغة (الجماعة) الكلام (الفرد) اللّغة باعتبارها مؤسّسة وقيماً احتماليّة مشتركة بين الجماعة اللّغوية الواحدة، والكلام أو الخطاب باعتباره إنجازاً فردياً يتمّ وفق قواعد اللّغة. ولكن للذّات حريّة الاختيار بين إمكانات متعدّدة في البناء والتّركيب والصّياغة.

– أمّا التّعريفان الثّاني والثّالث، فالخطاب فيهما صنو للملفوظ الذي هو متوالية من الجمل. وهذا ما يجعله أكبر من الجملة. ومن الأوائل الذين حدّدوا الخطاب على هذا النّحو، هاريس (Harris Z.S). وتبعه في ذلك آخرون، منهم أقطاب المدرسة الفرنسيّة لتحليل الخطاب الذين يرون أنّ الخطاب هو الملفوظ، أي متوالية الجمل المرسلة بين بياضين دلاليّين أو بين وقفتين أثناء الاتّصال أو الإبلاغ.

– وفي التّعريف الرّابع يكرّر مانقينو بعض ما ذكر. ولكنّه يضيف أنّ الخطاب هو الملفوظ، منظوراً إليه، في مظهره التّركيبي، في ما يكون عليه من ترابط في بنيته الداخليّة، وفي ما يتعلّق بالظروف المقاميّة التي تمّ إنتاجه فيها.

– وفي التّعريفين الخامس والسّادس، يستند مانقينو إلى تصوّر بنفنيست الذي يرى أنّ الخطاب لغة تتحوّل باستمرار. فالإنسان – عندما يتكلّم – ينشئ خطاباً، ويتوجّه إلى سامع ليؤثّر فيه بطريقة ما. ويتصّل هذا التّصوّر بالتّعارض بين اللّغة والخطاب، على اعتبار أنّ اللّغة بناء مجرّد ومستقرّ، أمّا الخطاب فإنّه بناء ذاتيّ يمكن أن يتحقّق في عدد غير محدود من الملفوظات[1].

أمّا سرفاتي فإنّه ينبّه إلى بعض مظاهر الخلط بين الخطاب وغيره من المصطلحات كالنّص والملفوظ... ويجمع ما خُصّ به الخطاب من تعريفات في سبعة. بعضها يردّد ما أشار إليه مانقينو وبعضها يتضمّن إضافات جزئيّة.

– وأوّل تعريفات سرفاتي ينصّ على أنّ الخطاب هو اللّغة (المشترك والاجتماعيّ والمجرّد) التي يتمّ تحويلها فعليّاً إلى إنجازات فرديّة متنوّعة لا عدّ لها. وقد يكون الخطاب مكتوباً أو شفويّاً. وإذا كان الخطاب شفويّاً، فهو محادثة أو مخاطبة. وإذا كان مكتوباً فهو نصّ.

– أمّا التّعريف الثّاني، فيتعلّق بالخطاب إذا كان مكتوباً. وهو لا يسمّى خطاباً إلاّ إذا كان

1 Maingueneau, op.cit, ps 11,12.

أكبر من الجملة أي متوالية من الجمل. وللخطاب خلفيّات تحرّكه وتؤثّر في بناء دلالته. فكلّ خطاب تعبير عن رؤية اجتماعيّة أو إيديولوجيّة يمكن أن تسهم في تمايزه واختلافه عن غيره من الخطابات، كأن نتحدّث مثلاً عن تمايز الخطابين النّسويّ والدّينيّ...

ويمكن أن يتّسع مفهوم الخطاب ليشمل كلّ نسق دالّ حتّى إن لم يكن نسقاً لغويّاً. ويشير سرفاتي ومانقينو وغيرهما إلى تمييز بنفنيست بين الملفوظ والحكاية. فالملفوظ يستوجب مقاماً للتّلفظ وحضوراً للذّات المتلفّظة هنا والآن (le moi - ici - maintenant). أمّا الحكاية، فلا يظهر فيها أيّ أثر للذّات المتلفّظة (كالضّمائر أو ما دلّ على الحضور هنا والآن كأسماء الإشارة) فتبدو الأحداث كأنّها تقدّم نفسها بنفسها[1].

يسلمنا ما تقدّم إلى أنّ الخطابات متنوّعة. فهي سرديّة ووصفيّة وحجاجيّة وشعريّة وسياسيّة وقانونيّة وثقافيّة وفلسفيّة... كما أنّ طرائق بنائها مختلفة متعدّدة، لذلك فإنّنا نحتاج إلى معيار أو أكثر إذا ما أردنا تحديد نوع خطاب ما أو تمييزه من خطابات أخرى. والحاصل ممّا تمّ تفصيله هو أنّ:

- الخطاب بناء تنجزه ذات تحوّل اللّغة إلى قيم خطابيّة، في سياق تتقاطع فيه محدّدات كثيرة منها الموضوعيّ الموصول بإكراهات اللّغة وشروط المؤسّسات التي ينشدّ إليها الخطاب أو يجري في إطارها. ومنها المتعلّق بالمرسل إليه وخلفيّاته. ومنها الذّاتيّ الذي يردّ إلى منشئ الخطاب ومقاصده ورهاناته، وما يحفّ بلحظة الإنشاء. ومن شأن هذه المحدّدات أن تجعل الخطاب متعدّد الطّبقات والدّلالات.

- مفهوم الخطاب يتماهى أحياناً كثيرة مع مفهوم النّصّ (المكتوب). فالخصائص التي تمّت الإشارة إليها متعلّقة بالخطاب، تتواتر كذلك في البحوث المتّصلة بالنّص وعلمه[2] أو نظريّته[3] وهو ما يعني أنّ التّقاطعات - بين الخطاب والنّص - تكثر وتقلّ بحسب الخلفيّات المعرفيّة. وقد تجد تجسيدها الأظهر في اعتبار النّص طاقة إنتاجيّة تجعل الدّلالة متعدّدة هيراقليطيّة[4] وليست هذه الصّفة إلاّ حصيلة بناء يقوم على التّعدّد والتّداخل...

1 Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, T2, Cérès, Tunis, 1995, p81.

2 جوليا كريستيفا، **علم النّص**. تعريب، فريد الزّاهي. مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط 1، 1991.

3 بارط، "نظريّة النّص"
"La théorie du texte", in *Encyclopedia Universalis*, 1996. Corpus 22, p 370 - 374.

4 هيراقليطس (Héraclite / Herakleitos) وقد كان يسمّى الغامض (Obscur) وتقوم فلسفته على التحوّل =

- الخطاب، سواء أكان شفويّاً أم مكتوباً، لا يُبنى بالأصوات أو الحروف فحسب. وإنّما يُبنى بعلامات أخرى كذلك. أي أنّ ما يبدو خالياً من أيّ دلالة، يمكن أن يصبح دالاًّ أو موجّهاً لمسار القراءة أحياناً. فإذا كان الملفوظُ يُحدّد بوقوعه بين بياضين دلاليّين، مثلاً. فكيف لا يكون البياض أو الصّمت أو علامات التّرقيم أو غيرها من عناصر البناء دالّة، كتابة وقراءة؟

- الخطاب متعدّد من حيث سماته وخصائصه أو القيم المهيمنة فيه. فليس الخطاب الفلسفيّ كالخطاب التّاريخيّ أو الشّعريّ. ففي كلّ خطاب يتواتر عنصر أو عناصر مميّزة يرتهن إليها البناء وبها يتمايز. ولمّا كانت تلك العناصر متفاوتة في نسب تواترها وتكرارها، فإنّ هيمنة عنصر أو مجموعة من العناصر دون غيرها، هو ما يشرّع لإلحاق الخطاب بنوع أدبيّ بعينه.

- الخطاب بناء يحقّق تماسكه وترابطه وانسجامه بطرائق متعدّدة: منها ما هو ظاهر (أدوات الرّبط والوصل والإحالة والضّمائر...) ومنها ما هو خفيّ يحتاج إلى تأمّل (الرّبط الدّلاليّ، السّياقيّ)[1] ولأيّ خطاب مع غيره من الخطابات السّابقة عليه والمتزامنة معه ضروب من العلاقات الصّريحة والضّمنيّة. وهي التي تُعْرف عادة بالتّداخل النّصي (inter – textualité).

ونحسب أنّ أهمّ ما يؤسّس للتّمايز بين الخطابات، إنّما هي طرائق بنائها ودرجة حضور الذّات فيها. فشكل البناء مدخل إلى تصنيفه وإنمائه إلى جنس بعينه وإنشاء لعقد قراءة مفترض. وإذا كانت حدود التّمايز بين الخطابات تتّسع وتضيق، فلأنّ حضور الذّوات في الكتابة مختلف وممارستها لحرّيتها متفاوتة، إذ بقدر ما يكون الخطاب متنكّباً عن السّابق له والمتزامن معه ومتمرّداً على حدود النّوع أو الجنس الجامعة، يكون منفتحاً على الاحتماليّ في كلّ قراءة، وبقدر ما توسّع الذّات من هوامش الحرّية في كتابتها يكون إيقاعها مفاجئاً ومتمايزاً.

= والتّغيّر والجريان الدائم la Théorie de Flux. فهو يشبّه العالم بنهر جار تتغيّر مياهه باستمرار. ويقول إنّ الإنسان لا يسبح في النّهر نفسه مرّتين، بمعنى أن لا شيء يمكن أن يكون ثابتاً أو يظلّ غير متحوّل. والتحوّل عنده صراع بين الأضداد. ولكنّه صراع يجري بمقدار، حتّى لا يتمّ القضاء على توازن تلك الأضداد. *Dictionnaire Universel des noms propres,* France – Canada, 1991, p 830

1 محمّد الخطّابي، **لسانيات النّص**، المركز الثقافي العربيّ، المغرب، لبنان، 1991 وخاصّة الفصول: الأوّل والثاني والثالث.

1 – 3 – الخطاب واللّذّة:

لا يخلو المدخل المعجميّ لمادّة (خ، ط، ب) من بعض المعاني المتناغمة مع ما ورد في متصوّر البناء. والجامع بين هذه وتلك، هو معنى اللّذّة الذي أشرنا إليه. فخطب الرّجل المرأة طلب نكاحها. يقول الخاطب: خِطْب، إذا كان يخطب امرأة. فيقول المخطوب إليهم: نِكح (بكسر النون) وهي كلمة كانت العرب تتزوّج بها[1]

يحضر الجسد، إذن، مرّة أخرى في متصوّر الخطاب كما حضر في مفهوم البناء. حضور يؤكّده المعجم، لكنّه منسيّ أو مهدّد بالنّسيان في الخطاب الواصف، أحياناً كثيرة. وقد أثبتناه أو ذكّرنا به لنؤكّد أن معنى اللذّة يسري في مفهوم الكتابة سواء اعتبرناها خطاباً أم بناء، عسى أن يكون هذا الحضور المتعاود منتجاً في تأمّل العلاقة الماديّة والمتخيّلة بين الكاتب وخطابه.

إنّ أيّ خطاب هو فعل في اللّغة، فعل ذات تنتسب إلى مجتمع وإلى تاريخ[2] لذلك يتّخذ ذاك الفعل طابع المواجهة الدّائمة بين المتكلّم أو الكاتب من جهة، واللّغة والمؤسّسة الاجتماعيّة والأدبيّة من جهة أخرى. وفي تلك المواجهة من المخاتلة والملاينة بقدر ما فيها من القوّة والعنف والصّمت، لأنّها حوار دائم بين الاكتمال والنّقصان، والاتّصال والانفصال، والإظهار والإضمار والانكشاف أو إثبات الذّات والاحتجاب أو التخفّي...

ولعلّ هذه الثّنائيّات هي التي أوحت إلى بارط باشتقاق مفهوم اللّذّة[3] لذّة متعدّدة تتغاير، لذّة الكاتب الذي يشرع في الكتابة في عزلة وطقوس، لينتهي إلى أنّه أجهد **نفسه – جسده** من أجل نشوة عابرة. وأنّه كتب ولم يكتب. وأنّ نصّه يقول ولا يقول. ولذّة القارئ الذي يتأمّل النّصّ بوهم القدرة على الإنصات للكلّي فيه، واكتشاف المحتجب في ثناياه، لينتهي – هو أيضا – إلى أنّه كان في متاهة وأنّه أجهد **نفسه – جسده** ليقول ما يمكن الاستدراك عليه أو نقضه أصلاً..

1 – 4 – إشارة عبور، تعالق المعاني واتّصالها:

الكتابة والبناء والخطاب، مصطلحات تحتفظ بتمايزها واختلافها. ولكنّ دلالاتها

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (نكح).

2 Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, , p 61.

3 Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, ps16, 17.

تداخل، أحياناً كثيرة، لأنّها محكومة بقانون التّعدّد في ما يتحوّل به المتصوّر إلى ممارسة أو تجربة قابلة للقراءة والاختبار أو القياس والتّصنيف. وما يعنينا تحديداً هو أن نؤكّد أنّها تتقاطع في حيّز "الذّات" التي تجمعها وتنتظم دلالاتها. فالذّات - باعتبارها مفهوماً قائماً على التّحوّل والتّغاير والتّفاعل - تدافع عن المؤتلف وتحتضن المختلف، تتمثّل السّابق وتسعى إلى تجاوزه. وهي - في كلّ ذلك - تكتب وتمحو وتعيد البناء، بما يجعل نصّها فضاء للتّوتّر الدّائم والصّراع المستمرّ بين ما كرّسته العادة والتّقليد من جهة، والحادث الباحث عن إيقاعه الخاصّ أو هويّته المختلفة من جهة أخرى.

فالكتابات والأبنية والخطابات تختلف - إن قليلاً أو كثيراً - بما يهيمن فيها من قيم فنيّة جماليّة وأمارات فارقة هي من عمل الذّات المنشئة، ذات تتعدّد طرائق حضورها وأشكال تعبيرها عن إيقاعها، لذلك يقتضي تأمّل تلك الآثار(كتابات وأبنية وخطابات) العبور من الأسماء الجامعة إلى الأنواع، ومن الأنواع إلى النّصوص، والتّدرّج من الكلّي إلى الجزئيّ القابل للوصف والتّرتيب والتّصنيف...

وإذا كان أونج (Ong) قد أشار إلى أنّ الكتابة تفتح أمام الوجود الإنسانيّ إمكانات لا يمكن تخيّلها[1]، فإنّ ما يعنينا من هذه الإشارة هو أن نلتقط منها أمرين اثنين: الأوّل هو أنّها تتطلّع إلى أفق كتابيّ لاحدّ له، بما يعني أنّنا أمام الاحتماليّ باستمرار في الأشكال والأنواع. أمّا الأمر الثّاني فهو أنّ الخطاب الشّعريّ إمكان من الإمكانات الكتابيّة، بما يعني أنّ قصر الشّعر على الوزن سيترك هذا الإمكان الكتابيّ يعاني، في الثّقافة العربيّة، من كبت مركّب بردّ المتعدّد فيه إلى المفرد والمختلف إلى النّموذج. ولعلّ ما تُواجه به قصيدة النّثر العربيّة من عدم اعتراف نقديّ، حجّة على أنّ العرب يحتاجون إلى مراجعة مفاهيم كثيرة وإعادة بنائها، بما يُناسب تغيّر المواقع المعرفيّة وتطوّر الرّؤى. ومن تلك المفاهيم مفهوم الإبداع عامّة والشّعر خاصّة. فمراجعة هذا المفهوم قد تضيء لنا، وفي حاضرنا، دروب حريّة لا يمكن تخيّلها.

1 أونج، الشّفاهيّة والكتابيّة، ص302.

2 – الخطاب الشّعريّ:

نبّه – ونحن ننتقل إلى الحديث عن الخطاب الشّعريّ تحديداً – إلى أنّ استسهال الأجوبة قد يهدّد تاريخ الشّعر بالاختزال، ويعرّض كلّ الإبدالات التي تحقّقت إلى الإلغاء. وهذا يستوجب الوعي بأنّ أيّ جواب لن يكون إلاّ جواباً نسبيّاً لأنّه تاريخيّ ثقافيّ محكوم بشروطه الذّاتيّة والموضوعيّة وتقاليد الكتابة والقراءة. فدالّ "الشّعر" بهذه الصّيغة في التّعريف والتّعميم، لا يخلو من الإيهام بأنّنا إزاء المتجانس. لكنّ التّأمّل النّقديّ يكشف أنّ ذاك المفرد متعدّد ومتنوّع في بنياته العميقة، بحسب المراحل التّاريخيّة والذّوات ورهاناتها. وهذا ما يجعل البحث في خصائص هذا "الشّعر" وشعريّته مفتوحاً على المحتمل.

ولئن كانت سمات الذّاتيّة (la subjectivité) قائمة في كلّ الخطابات، فإنّ المختلف هو حضور الذّات وكيفيّاته في خطاب ما قياساً إلى آخر. فالخطاب الأدبيّ هو كذلك، لا لأنّ الوظيفة الإبلاغيّة فيه من الدّرجة الصّفر أو المنعدمة، وإنّما لأنّ الوظيفة الشّعريّة أو الأدبيّة هي البارزة[1]. وإذا رمنا تحديد ما تتمايز به الخطابات الأدبيّة ذاتها، فإنّه يمكننا أن نشير إلى أنّ الخطاب الشّعريّ هو الذي يكثّف حضور الذّات الكاتبة في خطابها ويعلن انفتاحـ[ـه] خاصّة من حيث الحدود التّقليديّة بين الشّعر والنّثر[2].

في هذا السّياق، يمكن أن نفهم تعدّد المناهج التي توجّهت إلى الخطاب الشّعريّ تتأمّله لمعرفة قوانيه وآليّات بنائه واستكشاف إمكاناته الدلاليّة. وليس تعدّد المناهج إلاّ دليلاً على أنّ هذا الخطاب، وبما يتحقّق فيه من هدم للحدود وخرق للقواعد أو مواضعات البناء السّابقة، قادر على أن يجعل كلّ مقاربة، مهما بلغت درجة كفايتها، مهدّدة بالهدم وإعادة البناء.

فالنّظريّة لا تخلق نصّاً، وإنّما توسّع به ممكنها وتراقب نفسها، لذلك فإنّ الشكّ في كفاية تلك الفرضيّات يصبح ضرورة يقتضيها التّقابل بين الثّابت (الفرضيّة، النّظريّة) والمتحوّل (الذّات، الخطاب، الكتابة، الإيقاع...) فما تؤسّسه النّظريّة من تعميم أو ما يتمّ، في إطارها، من تطبيقات يهدّد بتكريس ميتافيزيقا العلم ومحو لذّة الاختلاف وتجاهل تاريخانيّة الذّات

1 حمّادي صمّود، **التّفكير البلاغيّ عند العرب**، منشورات كليّة الآداب، منّوبة، تونس، ط 2، 1994، ص 184.

2 محمّد بنّيس، **التّقليديّة**، ص62.

وفعلها في اللّغة والأجناس والأنواع.

ولا شكّ في أنّ الفرضيّات التي تعتبر نفسها خارج أيّ تصوّر نقديّ وتعمل بمبدأ التّعميم، لا تقدّم معرفة بالنّصوص، بقدر ما تسعى إلى البرهنة على كفايتها هي. فتتحوّل إلى حجاب يطمس اختلاف التّجارب وتاريخها ويثبّتها في نموذج مفرد. وكان ميشونيك قد حذّر من ذلك في بحوثه المتعلّقة بالإيقاع. وهي بحوث راهن فيها على بناء نظريّة نقديّة للشّعر انطلاقاً من خلفيّة ابستيمولوجيّة تتوجّه إلى الشّعريّات اللّسانيّة والبنيويّة بتفريعاتها المختلفة، تنقدها في ما تأسّست عليه من قناعات، كأسبقيّة اللّغة على الخطاب وإقصاء الذّات والتّاريخ ممّا يكتب وثنائيّة الشّكل والمضمون... وهي ثوابت كرّسها الإيهام بانغلاق العلامة على نفسها والتّهوين من قيمة المرجع والدّلالة والايديولوجيا والسّلطة.. والثّابت أنّ نقد الإيقاع - بالنّسبة إلى ميشونيك - هو نقد للشّعر، وبصفة أشمل هو نقد لكلّ الممارسات الأدبيّة[1] لأنّ الإيقاع ليس مفهوماً تقنيّاً أو شكليّاً أو مقولة مجرّدة متعالية أو مسبقة، وإنّما هو تنظيم لخطاب تنشئه ذات لها خلفيّاتها ورهاناتها، ذات تنتسب إلى تاريخ وتقاليد ثقافيّة محدّدة، لذلك فإنّ نقد الإيقاع هو نقد للفكريّ والثقافيّ والاجتماعيّ والسّياسيّ في آن معاً.

إنّ أيّ نظريّة لغويّة أو أدبيّة أو فلسفيّة تؤسّس لأنواع بعينها من العلاقات بين الإنسان واللّغة والمعنى والحقيقة ونظام القيم والسّلطة... والأصل أنّها علاقات متغيّرة لأنّها واقعة تحت سلطة التّاريخ، وهذا يفترض أن تتغيّر النّظريّة كذلك. لكن كثيراً ما تتصلّب النّظريّات أو تُحنّط، لذلك فإنّ أيّ تأمّل نقديّ لها إنّما هو إعادة بناء لتلك العلاقات للانخراط مجدّداً في التّاريخ. ولمّا كانت شعريّة الإيقاع تروم نقد نظريّة الإيقاع المتعالية وتراهن على بناء نظريّة للذّات والخطاب والمعنى، فذاك يعني أنّها مشروع بحث مستمرّ لا يمكن أن يستنفد.

2 - 1 - الخطاب الشّعريّ والإيقاع:

الإيقاع[2] مفهوم إشكاليّ لأنّه يجمع الطّبيعيّ إلى الإنسانيّ والبيولوجيّ إلى الثقافيّ... فهو قائم

1 Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op cit, ps 20 - 21.

2 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, Dunod, Paris, 1998.

- ومحمّد الهادي الطرابلسي "في مفهوم الإيقاع" **حوليّات الجامعة التّونسيّة**، عدد 32، سنة 1991.

في كلّ شيء. وسار في الكون وعناصره، كما في النّصوص والخطابات بأنواعها المختلفة[1] وقد اختلف الباحثون في رسم حدوده وضبط مكوّناته وكيفيّات تحقّقه. فمنهم من جعله قائماً على التّكرار والتّعاود يقبل العدّ والإحصاء والتّحديد كميّاً. ومنهم من رآه خصيصة نوعيّة في كلّ الخطابات تتجاوز ما يتكرّر إلى كيفيّة بناء الخطاب وترتيب المعنى داخله. ولاشكّ في أنّ الاختلاف في حدّ الإيقاع [إنّما هو ناشئ] عن اختلاف المنطلقات في حدّ الشّعر[2].

ولئن كان المعوّل عليه في أغلب الدّراسات العربيّة هو التّصوّر الكمّي، فلقبوله الوصف والتّحديد، وصف المتكرّر وتحديد نوعه وموضعه. ولكن كثيراً ما يُفصل بين نسب التّكرار ونتائج الإحصاء وما يمكن أن يتعلّق بها من دلالات؛ فيبقى الإيقاع خارج النصّ ويُختزل في الوزن الذي يتسلّط على الشّاعر ويدفعه إلى ما يعرف بـ"الضّرورة الشّعريّة" التي يمكن أن نعتبرها حجّة نظريّة وتاريخيّة وواقعيّة على أنّ إقامة الوزن مقدّمَة على بناء الخطاب[3]. ولئن لم تخل "الضّرورة" ممّا قد يصنّف ضمن سمات الفرادة أو أمارات الجمال، بما يتمّ من خرق لقواعد التّركيب وبنية المعجم، فالثّابت أنّ ذاك الخروج الذي يعمد إليه الشّعراء هو – في أغلب الأحيان – خروج إكراه لا إبداع، إذ متى اعتلّت "صحّة الوزن" بزيادة حركة أو حرف أو كلمة أو نقص أحدهما، خرج الكلام عن "طريق الشّعر"[4]. وهذا يعني أنّ الوزن سلطة متعالية تقع خارج دائرة التّفاعل المفترض بين الشّاعر واللّغة والسّياق[5] فضلاً عن أنّها لم تُخضع اللّغويّين فقط، وإنّما أخضعت النقّاد والبلاغيّين كذلك، ولكن على نحو آخر مختلف[6].

1 G. Dessons, op cit, p 32.

2 أحمد حيزم، **فنّ الشّعر ورهانات اللّغة**، دار محمّد عليّ الحامي(العربيّة) وكليّة الآداب بسوسة، ط1، 2001، ص40.

3 أحمد بلبداوي، **الكلام الشّعريّ من الضّرورة على البلاغة العامّة**، دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط 1، 1997، صص37 و38 و39.

4 أحمد بلبداوي، **الكلام الشّعريّ من الضّرورة على البلاغة العامّة**، دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط 1، 1997، ص17 (بلبداوي يلخّص آراء اللّغويين والنّحاة القدماء في مسألة الضّرورة).

5 قد يكون من المفيد أن نشير إلى أنّ بلبداوي لم يكتف في بحثه بهذا الجانب المهيمن في التّراث العربيّ وإنّما أشار إلى جانب آخر ظلّ مغموراً أومسكوتاً عنه وهو خروج بعض الشّعراء عن قيد الوزن والبحر. وقدّم شاهداً على ذلك وهو بائيّة عبيد بن الأبرص. بلبداوي ص88...ص 114.

6 قدّم أحمد بلبداوي رأياً في ما يتعلّق بالضّرورة لدى البلاغيّين ودلّل عليه. يقول: قد يرد إلى ذهن الباحث المعاصر، في موضوع الضرورة – بادئ الأمر – هذا الافتراض النّظريّ:إنّ استقلال الدّرس الشّعريّ مع النقاد والبلاغيّين عن الدّرس النّحوي واللّغويّ، ربّما من شأنه أن يخلّص دراسة الشّعر من هاجس النّحاة واللّغويّين الذي كان مداره حول تأصيل لغة معياريّة لا يجوز لمستعملها ما يجوز =

أمّا من رأوا في الإيقاع سمة نوعيّة، فإنّهم يصدرون عن فرضيّة هي أنّ كلّ خطاب، إنّما هو فعل في اللّغة وتحويل لها. ولأنّه كذلك فإنّه بناء - كتابة - إيقاع، وأنّ الإيقاع متعدّد متحوّل لأنّ الذّات التي تكتبه متحوّلة. وشعريّة هذه الفرضيّة هي شعريّة الإيقاع التي ارتبطت باسم هنري ميشونيك خاصّة. ويمكن أن نعتبرها خلافيّة باستمرار، خاصّة في ما يتّصل بالجانب التّطبيقيّ فيها[1] الذي لا يعوّل فيه على الإحصاء أو القياس أو العدّ، وإنّما على تأمّل عمل الذّات في الخطاب ورصد حركتها وتحوّلاتها التي لا تنتهي، بما يستوجبه التّأمّل والرّصد من تأويل، وبما ينفتح عليه التّأويل من اختلاف وتعدّد وتباين في القراءات.

ولا شكّ في أنّ دراسة الإيقاع تحتاج إلى أكثر من مدخل معرفيّ. وإذا ما تعلّق الأمر بالشّعر العربيّ الحديث، فلعلّ النّظر فيه من خلال الإيقاع وأسئلته ورهاناته يجدّد معرفتنا به ويكشف ما كان محجوباً أو مبعداً من قبل القراءة البنيويّة أو الأسلوبيّة أو التّاريخيّة الاجتماعيّة أو الايديولوجيّة... إنّ ما توسم به شعريّة الإيقاع من تنوّع وانفتاح على المختلف تضيق عنه

= للشّعر، ويدخل من ثمّ ما سمّي بالضّرورة الشّعريّة في أفق أرحب قوامه البحث في التّحوّلات التي تقع في لغة الشّعر دلالة وتركيباً وإيقاعاً فتبتعد عن سنن التّخاطب مصطنعة لنفسها سنناً خاصّاً. غير أنّ هذا الافتراض سرعان ما يتهاوى عندما يتصفّح التّراث النّقديّ والبلاغيّ إلى حدود القرن السّابع الهجريّ على الأقلّ. بلبداوي، نفسه، ص37.

1 ونحن سنستأنس بهذه الفرضيّة وببعض مبادئها، رغم وعينا بالعسر الذي يواجهه الباحث في المستوى التّطبيقي فالمداخل النّظريّة المتعلّقة بالإيقاع ونقده وبالذّات و"انكتابها" وحضور التّاريخ والايديولوجيا...مغرية. ولكنّ ما يحتاجه الباحث في الجانب التّطبيقي لوصف الإيقاع وقراءته وتأويله يظلّ رهين الذّاتيّة والتّفاعل مع النّص لحظة القراءة. وقد وجدنا كلاماً لعبد الله صولة يجمل تصوّر الدّارسين للإيقاع دونما إخلال أو غموض. يقول: إنّ للإيقاع في الكلام الفنّي، بما في ذلك الشّعر، ثلاثة مفاهيم على الأقلّ. فهناك الإيقاع باعتباره شكلاً مضافاً Une sur – forme أي مضافاً إلى بنية الكلام العادي العارية من كلّ إيقاع. وهذا المفهوم هو أقدم المفاهيم على الإطلاق. ويعود إلى أرسطو في كتابه فنّ الشّعر. وقد وجد في ياكبسون خير مواصل له في العصور الحديثة. فالكلام المنثور مهما كان معناه مبتذلاً، هو عند ياكبسون، إذا أضيف إليه إيقاع وكسي إيقاعاً كانت له وظيفة شعريّة وانتسب إلى الشّعر تماماً، مثلما كان أرسطو يرى أنّ النّثر متى اكتسى إيقاعاً صار شعراً (...) أمّا المفهوم الثاني الذي للإيقاع، فهو الإيقاع باعتباره شكلاً مضاداً Anti – forme أي مضاداً لبنية الكلام في النّثر العادي وفي الخطاب العلمي الخاليين من كلّ إيقاع. وهو مفهوم كوهين. أمّا المفهوم الثّالث فهو الإيقاع – المعنى Rythme – sens كما يراه ميشونيك أي الإيقاع من حيث هو شكل منتج معنى أو ذو معنى (...) والأمر في درسه موكول ربّما إلى ذوق الدارس وثقافته. فهو داخل في نطاق ما يسمّيه ميشونيك: قراءة – كتابة. راجع، عبد الله صولة "مفهوم الإيقاع عند المسعدي" في **محمود المسعدي بين الإبداع والإيقاع** (مؤلف جماعي) مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1997، ص 103 - 104.

شعريّات أخرى موسومة بالثّبات في فهمها للإيقاع ومكوّناته والآليّات التي تُعتمد معايير في وصفه وقياسه. وسنشير، في شيء من الاختزال، إلى شعريّتين مهيمنتين في أغلب الدّراسات العربيّة لأسباب كثيرة، يُحتاج في تفصيلها إلى بحث يتّسع للمعرفيّ والتّاريخيّ والثّقافيّ وحتّى السّياسيّ. ونعني تحديداً شعريّتي التّوازي والعدول:

- أوّلاً، شعريّة التّوازي والتّكرار[1] ولعلّها أوثق صلة بالصّوت والإنشاد، منها، بالكتابة مفهوماً أو حتّى تدويناً وتشكيلاً لفضاء الصّفحة. ففي غياب الكتابة - الخطّ لا يكون للكلمات في ذاتها حضور بصريّ حتّى عندما تكون الأشياء التي تمثّلها بصريّة. إنّها تستطيع أن "تستعيدها" مرّة أخرى أو "تتذكّرها". لكن ليس ثمّة مكان (صفحة) تستطيع فيه أن تبحث عنها بعينيك[2] وهذا يعني أنّ شكلاً إيقاعيّاً ما - تنظيم الصّفحة - سيظلّ مستبعداً. فهذه الشّعريّة قد تذهل عن الجزئيّ وما لا يتكرّر... وقد يكون ذاك الذي لا يتكرّر أو الجزئيّ البسيط، هو حيّز الإيقاع وأمارة فرادة الذّات، إذ ليس الانتظام وحده هو الإيقاع، بل إنّ كسر الانتظام والخروج عن المتعاود المتوقّع، إيقاع كذلك. كما أنّ الصّوت وهو من العناصر البانية للإيقاع يحتاج إلى عناصر أخرى تتضافر معه وترفده وتثبّت قيمه الدلاليّة. ومن تلك

1 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.

لهذه الفرضيّة مسارات يعسر اختزالها، وتجليّات لا يمكن ضبطها، لأنّها موصولة بتاريخ طويل، هو تاريخ الفنّ والأنواع والأجناس الأدبيّة (Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Seuil Paris,1977, P 77/85). وقد اعتبر التّوازي والتّكرار قيمتين مهيمنتين في الشّعر دون غيره من الخطابات. والقيمة المهيمنة، باعتبارها عنصراً بؤرة/ Focal Elément (نفسه،ص77) تكسب الخطاب الذي يعتمدها مبدأً بانياً، خصائص نوعيّة لأنّها تؤثّر في بقيّة العناصر. وبهذا المعنى، فانّ القيمة المهيمنة، وبصفتها سمة/ Une marque قد تشكل معياراً للمقارنة بين الخطابات وتصنيفها، كما يمكن أن تكون مدخلاً إلى البحث في الإبدالات التي تحقّقت في تاريخ الخطابات بل إنّ تعريف أثر أدبيّ يمكن أن يتغيّر، عندما تكون القيمة المهيمنة خلفيّة التّعريف (نفسه،ص79). والتّوازي والتّكرار عند ياكبسون ولوتمان Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Td, française, Gallimard ; 1973 خصيصتان تسمان الخطاب الشّعريّ وتسهّلان تمييزه من الخطابات الأخرى. والثّابت أنّ مفهومي التّوازي والتّكرار يتّسعان، عند هذين المنظّرين، على نحو يغدو مسعفاً. فهوبكنز (Hopkins) الذي يتبنّى ياكبسون تصوّراته، يجعل التّوازي دلاليّاً، بما يقوم عليه من تماثل وتضادّ، تبنيهما الاستعارة أو التّشبيه أو الطّباق... Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p 235. أمّا لوتمان، فانّه يرشّح مبدأ التّكرار لتجاوز البيت إلى ما هو أوسع منه، أي إلى ما هو من قبيل الفقرة أو المقطع في النّص (نفسه، ص274) وليس هذا التّوسيع - في ما نقدّر - إلاّ دليلاً على أنّ النّظريّة تحتاج إلى مراقبة دائمة حتّى تتحرّر من جمودها وضيقها.

2 أونج، الشّفاهيّة والكتابيّة، ص89.

العناصر شكل الكتابة والتّصرّف في بياض الورقة وعلامات التّرقيم، حتّى إنّه يمكننا أن نقول إنّ كلّ علامة دالّة ومسهمة في إنتاج المعنى، هي جزء من الإيقاع. وعندما يتّسع مفهوم الإيقاع إلى هذا الحدّ، فإنّه سيصبح متماهياً مع مفهوم الخطاب. بل إنّ مفهوم الخطاب الشّعريّ ذاته سيتغيّر، وذاك يستوجب تغيير طرائق القراءة والتّلقّي.

إنّ شعريّة التّوازي والتّكرار تختزل الإيقاع في ما يتعاود وما يتماثل ويتناظر، دون أن تصل ذلك بالدّلالة وتحوّلاتها أحياناً كثيرة، فضلاً عن أنّ درجة التّوازي قد تختلف من شعر أو مدرسة شعريّة إلى أخرى، لذلك فإنّ انتماء الشّعر إلى مدرسة فنيّة معيّنة يفرض إضافة مفاهيم أو حذفها حتّى يكون التّنظير ملائماً للمادّة الموصوفة[1].

– أمّا الثانية، فهي شعريّة العدول[2] التي تواجه أسئلة مربكة، تجعل كفايتها الإجرائيّة محلّ سؤال مستمرّ. وقد وضع كوهين (Jean Cohen) أسس هذه الشّعريّة وضبط آليّات اشتغالها. ومرتكز هذه الفرضيّة هو أنّ أنواعاً من العدول عن المعيار[3] هي التي تبتعد بالشّعر

1 انظر ما يقوله محمدّ مفتاح عن التّوازي وتطبيقاته في دراسات كثيرة وما استدركه هو عليها في قراءته لقصيدة النّبي المجهول لأبي القاسم الشّابي. محمّد مفتاح، **التّشابه والاختلاف (نحو منهاجيّة شموليّة)**، المركز الثقافي العربيّ، المغرب – لبنان، ط 1، 1996، الفصل الثالث، التّوازي ص93...ص156

2 نشير أوّلا إلى أنّ مصطلح Ecart قد ترجم بالعدول مرّة والانزياح أخرى. وقد ارتبطت فرضيّة العدول باسم جان كوهين (Jean Cohen) وكتابه *Structure du langage poétique* الذي صدر لأوّل مرّة سنة 1966 عن دار Flammarion ثمّ صدر في طبعته العربيّة الأولى سنة 1986 ضمن سلسلة المعرفة الأدبيّة عن دار توبقال للنّشر في المغرب. وقد عربّه محمّد الولي ومحمّد العمري، تحت عنوان "بنية اللّغة الشّعريّة" والخلفيّة التي توجّه كوهين، في أعماله كلّها، هي أنّ الشّعريّة لم تعد خصّيصة للشّعر فحسب. وإنّما تجاوزته إلى غيره من الخطابات (الموسيقى، الرّسم...) وأنّها ليست إلاّ عدولاً عن معيار ما (بنية اللّغة الشّعريّة ص95). ولا يحقّق الخطاب الشّعريّ صفته تلك، إلاّ إذا كان في منزلة بين الفهم وعدمه. وهذا بالضّبط، هو المستوى الذي يرضى الشّعر أن يضع فيه نفسه (م ن، ص ن). وأهمّ ما يتحقّق به العدول هو البناء الاستعاريّ، لأنّ الاستعارة هي خاصيّة الشّعر الأساسيّة. هذا هو التّصوّر الذي دافع عنه كوهين. ولكنّه كان مقتصداً، في تصوّره ذاك على نحو جعله يقف دون ما نادى به السّورياليون،مثلاً، وقد بلغ بعضهم بالانزياح حدوده القصوى.

3 واجهت فرضيّة كوهين، كثيراً من النّقد، في ما يتعلّق بتحديد المعيار خاصّة. فهل المعيار هو لغة التواصل اليوميّ، مثلما ذهب إلى ذلك الشكلانيّون الرّوس؟ وهل تخلو اللّغة أصلاً من الانزياحات؟ أم المعيار هو لغة النّثر العلميّ أم أنّ كلّ نصّ شعريّ مدعو إلى تحديد معياره لإثبات شعريّته؟ وللإطلاع على النّقد الموجّه إلى هذه النّظريّة يمكن الرّجوع على سبيل التّمثيل إلى:

T.Todorov, "Synecdoques" في *Sémantique de la poésie*, Seuil, Paris 1979 وهو مؤلّف جماعيّ

Henri Meschonnic, "La poésie est Critique" في *Les états de la poétique*, PUF, 1985.

Gérard Genette, *figures II*, Seuil, 1969, Langage poétique, poétique du langage, p 123 ...153.

عن طرائق الخطابات الأخرى في الإبلاغ والتّأثير، بما يعني أنّ العدول هو ما يختلف به الخطاب الشّعريّ عن غيره من الخطابات.

وبصرف النّظر عمّا وُجّه من نقد لهذه الشّعريّة، فإنّ ما تعنينا الإشارة إليه، هو أنّها لم تلتفت إلى بعض ما ظهر من إبدالات في الشّعر الحديث. ومن بينها ما كان مطروحاً للنّقاش، آنذاك، من خلال تجارب خرج فيها أصحابها عن أعراف الكتابة وتقاليدها العريقة في تنظيم الصّفحة الشّعريّة، وإدخال علامات التّرقيم في بناء الخطاب، وتوظيف الفراغات والصّمت في إنتاج المعنى... وكان "كوهين" قد أثار المسألة بالإشارة إلى أنّ كتابة مقطع نثريّ مبتذل على نحو ما يكتب به الشّعر، تضفي على ذاك المقطع سمات وخصائص جديدة لم تكن له من قبل. واستشهد بما يلي: بالأمس، على الطّريق الوطنيّة رقم سبعة، سيارة كانت تسير بسرعة مئة في السّاعة، ارتطمت بشجرة دلب ركّابها الأربعة ماتوا". فأعاد كتابته على النّحو التّالي:

Hier, sur la nationale sept
Une automobile
Roulant à cent à l'heure s'est jetée
Sur un platane
Ses quatre occupants ont été
Tués

ثمّ علّق قائلا: بطبيعة الحال هذا ليس شعراً (...) ولكن علينا أن نؤكّد أنّه لم يعد نثراً. فالكلمات تنبعث فيها الحياة فتنتعش أرواحها كما لو أنّ الجملة أصبحت على وشك أن تستيقظ من سباتها النّثري، بفضل هذا التّقطيع الشّاذ[1]. ولكنّ اللاّفت أنّه (كوهين) لم يعمّق النّظر في المردود الدّلاليّ لبعض تلك الأنماط الكتابيّة رغم أنّها كانت ممارسة سائدة في كثير من الشّعر الفرنسيّ من قبل وآنذاك[2].

1 J.Cohen, *Structure du langage poétique*, p 73.

2 يشير ميشونيك إلى أنّ الشاعر الفرنسيّ Guillaume Apollinaire قد محا نهائيّاً أيّ علامة من علامات التّرقيم في ديوانه *Alcools* وهو يرى في ذلك خرقاً للعادة Antitradition وتوجّهاً نحو الإيقاع M. *Critique du rythme*, p 312.

2 – 2 – شعريّة الإيقاع – شعريّة الخطاب:

إنّ سمة "الخلافيّة" المتعلّقة بشعريّة الإيقاع[1] التي أشرنا إليها سابقاً، مشتقّة من أسس هذه الشّعريّة وممّا تراهن عليه كذلك. فهي شعريّة نقديّة تتوجّه إلى التّصوّر السّائد عن الإيقاع تروم هدمه لبناء تصوّر جديد يهدف إلى إلغاء التّمييز القديم أو التّقليديّ بين النّثر والشّعر على أساس الإيقاع المختزل في الوزن. وبإلغاء هذا التّمييز يَبْطُلُ أن يكون الإيقاع خاصّاً بالشّعر.

ليس الإيقاع بناء ثابتاً كما أنّه ليس شكلاً يضاف إلى الكتابة، وإنّما هو كيفيّات تشكيل وتنظيم لكلّ الخطابات مهما كان نوعها، بل إنّه هو الكتابة ذاتها. وبهذا الحضور الدّائم للإيقاع في كلّ الخطابات ينتفي تصوّر آخر، يفصل المعنى عن الإيقاع. ولمّا كان الخطاب هو تحويل اللّغة التي لا ذات فيها وليس لها معنى محدّد[2] فإنّ فعل التّحويل يقتضي ذاتاً لها رهاناتها. وليست الذّات هي الأنا أو الشّخص، وإنّما هي بناء قوامه التّغاير والتّفاعل والتّداخل والاختراق[3].

وهذا يعني أنّ الخطاب الذي تنجزه ذات، تلك سماتها، لن يكون إلاّ سيرورة من التّدلال (signifiance) ولعلّ المزيّة في شعريّة الإيقاع هي أنّها تتأمّل الخطاب في علاقته بمتعدّد، بالذّات المنشئة له والتّاريخ والسّياق والدّلالة والقراءة والشّكل الكتابيّ والنّوع أو الجنس الأدبيّ... فضلاً عن أنّها تميّز بين نوعين من الإيقاع:

– إيقاع كمّي يقاس ويقبل الوصف، أساسه العروض. ونحسب أنّ هذا الإيقاع ذاته لا يمكن أن يختزل في الوزن، لأنّه قد يتحقّق مختلفاً بين خطاب وآخر في إطار النّظام الوزنيّ الواحد. ونحن لن نهتمّ به على نحو تفصيليّ، إلاّ في ما قد يشكّل مدخلاً لتمايز الخطاب وإنتاج الدّلالة.

– وإيقاع لا يقاس[4] بل قد لا يوصف لأنّه معبّأ بالمجهول. وكلّ ادّعاء لبلوغ أقصى

1 يشير خالد بلقاسم إلى أنّ أطروحة بنّيس "الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها" تمثّل المنطلق الفعليّ، في العالم العربيّ، لتأمّل هذه الشّعريّة نظريّاً واختبار إمكاناتها الإجرائيّة وحدودها في الشّعر العربيّ. خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصوفيّ**، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2000، ص 32. ولعلّه من المفيد أن نذكّر بأنّ أطروحة محمّد بنّيس نوقشت سنة 1988 بكليّة الآداب بالرّباط، المغرب.

2 Meschonnic, *Les états de la poétique*, P.U.F. 1985, p 79.

3 Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, France, 1982, p 86.

4 Meschonnic, *Les états de la poétique*, P.U.F. 1985, p 79.

المجاهل، هو من قبيل الوهم ثمّ إنّ قراءة هذا الإيقاع لا نهائيّة[1] باعتبارها تأليفاً بين العناصر البانية للخطاب كلّها[2].

وما يكفل هذا النّوع الثاني من الإيقاع ويحقّقه، ليس النّظام اللّغويّ فحسب، فثّمة أنظمة أخرى كثيرة تساهم في بنائه وتُجليه، منها السّيميائيّ والفكريّ والإيديولوجيّ والمفاهيميّ[3] وهي متضافرة كلّها لتحقيق ما يعرف بالانسجام النّصيّ[4] ووسم الكتابة بتاريخانيّتها، لذلك أُعتبر الإيقاع تنظيماً للكتابة[5] بمفهومها الانتروبولوجيّ الذي يتيح لها أن تقبل القراءات المتعدّدة وأن تنفتح على مختلف السّياقات والحقول المعرفيّة وتستقطب الذّاتيّ والغيريّ والواقعيّ والاجتماعيّ والتّاريخيّ والمتخيّل والأسطوريّ...، بل إنها تتّسع للنّفسيّ والمجهول كذلك، لأنّ السّمات الأساسيّة للذّات هي التّحوّل والتّعدّد والاختلاف.

شعريّة الإيقاع، إذن، هي شعريّة ما لا يقبل الاختزال وما لا يُتوقّع أحياناً[6] وهذه السّمات تجعل منها مشروعاً لا يكتمل أبداً. وليس عدم الاكتمال نقيصة، وإنّما هو إلغاء لميتافيزيقا الثّبات والحقيقة المطلقة والشّكل المفرد. فالفرضيّات التي توجّهها مثل هذه القناعات هي التي تروم شعريّة الإيقاع هدمها لأنّها ترى أنّ نقد الشّعر يمكن أن يفتح الباب لممارسة ضروب أخرى من النّقد: نقد العلاقات بين النّثر والشّعر، بين الأدب والواقع، بين الذّات وكتاباتها، بين النّظريّة والإبداع... وهذا يعني في مجمله إعادة النّظر في الأدب ووظائفه والأجناس الأدبيّة ونظريّاتها أي في علاقة الإنسان باللّغة وكيفيّات تمثّله لذاته وللوجود من حوله.

انطلاقاً ممّا شهده مفهوم الإيقاع من إبدالات، فإنّنا نفترض أنّ مفهوم "الكتابة" ذاته سيشهد تعميقاً يتيح إعادة النّظر في مسلّمات كثيرة ويفتح البحث على فرضيّات جديدة في النّقد والتّنظير. ونحن لا ندّعي، في ما أشرنا إليه، أنّنا استوفينا البحث في الأسس الابستيمولوجيّة لشعريّة الإيقاع أو أنّنا فصّلنا القول في ما يراهن عليه "ميشونيك" من خلال تفكيكه للشّعريّات الأخرى، وإنّما نحن نسعى إلى الفهم والتّمثّل عسى أن يساعدنا

1 بنّيس، التّقليديّة، ص 200.

2 Meschonnic, *Critique du rythme*, verdier, France, 1982, p 223.

3 Ibid, Idem.

4 Ibid, p 225.

5 محمّد الخطّابي، لسانيّات النصّ، ص47 وما بعدها.

6 Meschonnic, *Critique du rythme*, verdier, France, 1982 p 225.

ما تحصّل لدينا، في تأمّل شعريّة "الكتابة" وتبيّن بعض سماتها وخصائصها، لذلك فإنّنا نروم التّأكيد على ما يلي:

- الإيقاع حاضر في كلّ الخطابات. يسهم في بنائها واختلافها. وهو يتجاوز الوزن والكمّ والقياس إلى طرائق ترتيب المعنى وبناء الدّلالة المتعدّدة، كما أنّه يتحقّق بالعلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة، لا ينفصل عن الكتابة باعتبارها ممارسة وتجربة بالمعنى الذي أشار إليه باطاي (George Bataille) وشدّد فيه على أنّ التّجربة هي سفر الإنسان إلى أقصى حدود ممكنه بما يتطلّبه ذلك السّفر من تجاهل لكلّ سلطة أو قيمة تحدّ من الممكن[1].

- شعريّة الإيقاع هي شعريّة الذّات كاتبة - قارئة بما يكون للذّات من قدرة على اختراق الأزمنة والأمكنة والخطابات، حتّى يكون البناء بناء لذّة، لأنّ القصيدة ليست - في نهاية الأمر - إلاّ حيّزاً تتقاطع فيه ذوات بينها ضروب من التّفاعل ائتلافاً واختلافاً. والذّات في الخطاب ليست لسانيّة - اجتماعيّة فحسب، وإنّما هي تجلّيات تحكمها مبادئ التّفاعل والتّداخل والتّغاير (أنا هو الآخر) وهو ما يعني إلغاء ميتافيزيقا البدء أو الأصل المفرد. والوعي بهذه المداخل يمكن أن يتيح للشّاعر بناء سكنه الرّمزيّ دون إكراهات مسبقة وضعتها ذوات أخرى، لها بالضّرورة تجاربها المختلفة عن تجربة الشّاعر الباحث الآن وهنا عن فرادته.

وبهذا المعنى يكفّ الخطاب الشعريّ عن أن يكون ممارسة للتّكرار والإتباع ليصبح فضاءً للاكتشاف والسّؤال وممارسة تقاوم كلّ ثبات وترفض أن تُحدّد بما هو سابق عن تجربة البناء أو الكتابة ذاتها. فالقصيدة ليست قصيدة بما تكرّره أو تذكّر به، وإنّما بما تثيره من أسئلة عن كيفيّة كتابتها للذّات وللعالم وبما تفاجئ به قارئها. والإيقاع ليس إيقاعاً بما فيه من تعاود للنّسب الكمّيّة أو الزّمنيّة على نحو رتيب ومعلوم، وإنّما بانتسابه إلى المجهول والغامض وبقدر ما يتيح للذّات أن تتجلّى في نصّها وأن تختلف عن غيرها وتخترق الأنظمة والأنساق السّابقة.

2 - 3 - إشارة عبور، من الجامع إلى المفرد:

لقد أتاحت، لنا، لحظات كثيرة في البحث الوقوف على أنّ **الكتابة - البناء - الخطاب**

1 Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, 1954, p19.

مفاهيم تقبل أن يعاد بناؤها لتنتظمها فرضيّة الإيقاع باعتباره تجلّياً للذّات وهي تكتب أو تبني خطابها. فالثّابت أن لا كتابة ولا بناء ولا خطاب دون ذات تبحث عن سكن رمزيّ تتحوّل فيه اللّغة من أداة إلى تجربة بما في التّجربة من تمرّد على الحدود والمواضعات، هذه الذّات هي التي يمكنها أن تجعل الكتابة مدخلاً إلى ممارسة نقديّة شاملة لا ينفصل فيها الإبداعيّ عن الاجتماعيّ أو السّياسيّ أو التّاريخيّ...

فمساءلة المفاهيم والأسماء وتأمّل كفاياتها في التّعبير عن الذّوات في اختلافها وتغايرها، والواقع في تحوّله المستمرّ، من أهمّ وظائف المبدع عامّة، والشّاعر خاصّة، لأنّ القصيدة هي الفضاء الوحيد الذي يقبل أن تتعايش فيه المتناقضات وتعاد فيه التّسمية وترتيب الوجود وبناء المعنى وممارسة الحقّ في الرّفض والسّؤال والهدم والمحو والخلق... أي أن تمارس فيه الذّات حرّيتها في التّصوّر والحلم والتّخييل بخلفيّة التّأسيس لإبدالات جديدة تتيح لها أن تتمايز وتختلف.

هذه الإمكانات وغيرها هي التي راهن عليها أدونيس في تجربته الشّعريّة خاصّة. وما يعنينا نحن – في ما سيأتي – هو أن نبحث في ما يمكن أن تتيحه تلك الإمكانات من توسيع لمفهوم البناء أو وصل للإبداعيّ بالنّظريّ، وما يمكن أن تنطوي عليه من طاقة لإخراج الشّعر والشّعريّة من ضيق النّموذج والتّقليد إلى أفق الحداثة وإبدالاتها. وهو ما يمكن أن نصوغه في بعض الأسئلة التّفصيليّة التّالية: ما الذي ميّز البناء في **أبجديّة ثانية** ووسمه ببعض الأمارات الفارقة؟ وكيف حقّقت القصيدة الموزونة وغير الموزونة شعريّتها في هذه المجموعة؟ وهل يمكن أن يُعوّل على مدخل قرائيّ واحد أو على فرضيّة واحدة في تأمّل خطاب شعريّ كخطاب أدونيس الموسوم أصلاً بالتّعدّد والتّنوّع، في خلفيّاته التي توجّهه وفي الكيفيّات التي يتحقّق بها نصّاً – أثراً.

الباب الثاني

شعريّة الكتابة في خطاب أدونيس

الفصل الأوّل

الكتابة والشّعريّة

1 – بين الشّعريّة القديمة والشّعريّة التّقليديّة

1 – 1 – سلطة الوزن وإكراهات البناء:

استقرّ في الشّعرية القديمة أنّ الشّعر هو الكلام الموزون المقفّى الدّالّ على معنى[1] وبهذا التّحديد القائم على الوزن سيتمّ الفصل بين الشّعر وغيره قرونا عديدة. وستُقصى نصوص كثيرة وتُبخس شعريّتها (نصوص المتصوّفة النثرية خاصّة) بدعوى أنّها لا تنضبط إلى ما يحدّ به الشّعر، إذ لم يكن مقبولاً في مُتَصوّرِ العرب آنذاك أنّ الخطاب يمكن أن يكون شعريّاً خارج الوزن والقافية.

ولئن كانت الممارسة الشّعريّة متعدّدة، في مستوى الاختيارات الدّنيا[2] لدى

1 ندرك جيّداً ما شهده مفهوم الشّعر من تحوّلات وما عرفه من اختلافات بين المنظّرين والنقّاد والفلاسفة العرب كابن طباطبا وقدامة بن جعفر وابن رشيق وابن رشد وابن خلدون وحازم القرطاجنّي... ولكن يمكن أن نؤكّد أنّ الوزن والقافية ظلاّ حاسمين في التّمييز بين الشّعر وغيره من الأنواع، في أغلب الأحيان، وخاصّة عند النقّاد والبلاغيّين على خلاف الفلاسفة. راجع مثلاً، جابر عصفور، **مفهوم الشّعر (دراسة في التّراث النقديّ)**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط5، مصر 1995.

2 نعني بالاختيارات الدّنيا كلّ ما يتعلّق بالمعجم والألفاظ وصفاتها، والتّراكيب وما تسمح به من تقديم وتأخير وحذف وإضافة... وقد توّقف النّقاد عند هذه المسألة طويلاً. راجع مثلاً: أمجد الطرابلسي، =

الشّعراء القدماء والتّقليديّين على حدّ السّواء، فإنّ ما كان من عناصر البناء الأخرى كالوزن والقافية والرّويّ والبيت المستقلّ والغرض[1] قد ظلّ من المتعاليات التي احتفظت بسلطتها المطلقة. وهذا ما جعل القصيدة بناء موسوماً بالثّبات. فبنيتـ[ها] الدّاخليّة تخضع لقالب موحّد عام، ينتظم نماذجها المختلفة. ويتميّز هذا القالب بتنوّع الموضوعات وخضوعها لترتيب معيّن وتتسلسل الموضوعات بأشكال مقرّرة، يتخلّص الشّاعر من بعضها إلى بعضها الآخر بوسائل جاهزة.

ويمثّل البيت الوحدة الشّعريّة في القصيدة، إذ يكون مستقلاً بذاته مكتملاً مبنى ومعنى، وتشترط في حدود وحدته شروطاً يعدّ الخروج عنها من العيوب. وهذه الشّروط مختلفة باختلاف منزلة البيت المعنيّ من القصيدة. فشرط الطّالع التّصريع. وشرط البيت الأخير حسن الختام. وشرط البيت الواصل الفاصل حسن التخلّص (...) وينضاف إلى ذلك شرط وحدة البحر ووحدة القافية[2].

يلخّص هذا الشّاهد تصوّرات الشّعريتين القديمة والتّقليديّة وما فيها من متعاليات وما رسم لحرّية الشّاعر من حدود مسبقة. فممكن القصيدة قد تمّ التّفكير فيه وتقعيده حتّى في عناصره الجزئيّة إلى حدّ أنّ ابن رشيق يقول في باب اللّفظ والمعنى: للشّعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشّاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها[3].

= **نقد الشّعر عند العرب حتّى القرن الخامس للهجرة**، تعريب ادريس بلمليح، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1993 وجمال الدّين بن الشّيخ، **الشّعريّة العربيّة**، تعريب مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996 - ومحمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشّوقيات**، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، ط1، 1996.

1 يقول ابن طباطبا: فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره، نثراً. وأعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه،و القوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه. فإذا اتّفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشّعر وترتيب لفنون القول فيه،بل يعلّق كلّ بيت يتّفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتّت منها. راجع ابن طباطبا، **عيار الشّعر**، تحقيق عبّاس عبد السّاتر مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، ص11.

2 محمّد الهادي الطرابلسيّ، **بحوث في النّص الأدبيّ**، الدّار العربيّة للكتاب، تونس - ليبيا، ط1، 1988، ص 162.

3 ابن رشيق، **العمدة**، ج 1، صص 120 و121 و128.

قد لا نجد أفضل من هذا للإشارة إلى مدى استحكام القواعد والرّواسم في بناء القصيدة القديمة. فحتّى الحداثة الخمريّة أو الغزليّة تمّ احتواؤها ووضعت على مسار آمن لا ضرر فيه[1] ولا يُفسّر هذا الاحتواء إلاّ بقوّة النّسق القائم الذي يتحكّم بشكل مباشر في كلّ تجديد. فإمّا أن يرفض النّسق أيّ تجديد بوصفه مذموماً ماسّاً بالمعايير، وإمّا أنه يتمكّن منه ويستوعبه مسنداً إليه مكاناً في تنظيمه[2].

لا تخلو هذه الآراء من وجاهة ولكنّها تظلّ قابلة للتّعديل. فمن الشّعرية القديمة إلى الشّعرية التّقليديّة يمتدّ تاريخ طويل لا يقبل أن ينظر إليه خطّياً، لأنّه لم يكن خالياً من الإبدالات المتفاوتة. ولكن، كثيراً ما تعرّضت تلك الإبدالات إلى الإقصاء والنّسيان المقصود. ولنا أن نستحضر، في هذا المقام، ما أشار إليه أحمد شوقي في مقدّمة ديوانه **الشّوقيّات**[3]، وما حدث له عندما أراد أن يقوّض غرض المدح لتبنّي استراتيجيّة جديدة أساسها الرّؤية الكونيّة ونموذجها ما وجده من شعر جديد في أوروبا (فرنسا تحديداً) وكان بنّيس قد التقط تلك الإشارة وتأمّلها فانتهى إلى أن السّلطة السياسيّة هي التي حدّدت فضاء شوقي الشّعريّ وحوّلت الحاضر إلى ماض يستعاد فأرادت تكريس النّموذج وأجهضت إبدالاً كان منتظراً[4].

وإضافة إلى ذلك، فإنّ عناصر كثيرة بقيت مهمّشة كالعناوين والبيانات ومقدّمات الدّواوين والحوارات والشّهادات والإهداءات وتواريخ الكتابة وأمكنتها. فكلّ ما

1 جمال الدّين بن الشيخ، م س، ص 289.

2 نفسه، ص 295.

3 بنّيس، **التّقليديّة**، صص 82 – 83 أثبت بنّيس مقاطع طويلة من مقدّمة شوقي ليؤكّد من خلالها أنّ هذا الشّاعر كان واعياً وعياً حادّاً بالتّفاوت بين الزّمن الثّقافيّ والمعرفيّ وما يكتب من شعر في مصر وغيرها من بلاد العرب. وقد اكتشف شوقي ذلك عندما ذهب إلى فرنسا وسيصبح مأخوذاً بالتّغيير لكنّه سيفشل.

4 خلاصة القول في هذه المسألة، أن أحمد شوقي أرسل قصيدة مدح فيها خديوي مصر للنّشر في **الجريدة الرّسميّة**، ومطلع تلك القصيدة معروف: [خدعوها بقولهم حسناء *** والغواني يغرّهنّ الثناءُ] وكان الشّيخ عبد الكريم سلمان هو الذي يشرف على النّشر. فدُفعت إليه القصيدة وطُلب منه أن يسقط الغزل الذي في أوّلها وأن ينشر المدح فقط. وكان يودّ أن ينشر الغزل ويسقط المدح. أمّا النّتيجة فكانت أنّ القصيدة برمّتها لم تنشر. ويعلّق شوقي على ذلك فيقول: (...) فلمّا بلغني الخبر لم يزدني علماً بأنّ احتراسي من المفاجأة بالشّعر الجديد دفعة واحدة، إنّما كان في محله وأنّ الزلل معي إذا أنا استعجلت. بنّيس، التّقليديّة، ص 76 ما بعدها. راجع كذلك محمّد مندور، **مسرحيّات شوقي**، نهضة مصر للنّشر والطّباعة والتّوزيع، د.ت، ص ص 14 – 15.

أُعتبر من الخطابات الموازية[1] ظلّ يبحث عن شرعيّة الانتماء إلى الخطاب الشّعريّ والأدبيّ عامّة، ورغم أهميّة الموازي في السّياق التّداوليّ وفي تثبيت أركان المؤسّسة الأدبيّة، فإنّه قد ظلّ في النّقد العربيّ مهملاً أو يكاد إلى زمن غير بعيد رغم مردوده الدّلاليّ وكفاياته الجماليّة.

1 – 2 – الشّعريّة واستعارة الماء:

تشترك الشّعريّتان القديمة والتّقليديّة في تقديس أصل ما، وقد انتهى بهما ذلك إلى الانغلاق. وها هنا، يظهر الفرق بينهما وبين الشّعريّة الحديثة التي تأسّست على محاورة الشّعريّات الأخرى، خاصّة بعد أن هدمت التّرجمة الحدود بين اللّغات والثّقافات والشّعريّات في العالم بأسره. ولعلّ الاستعارة الأكثر كفاية في رسم مظاهر الاختلاف والتّمايز بين الشّعريات ومتخيّلها وقوانينها، هي استعارة الماء الماثلة في الخطاب النّقديّ القديم، متعلّقة بالشّعر، على نحو مثير للانتباه[2]. فقد اشتقّ النقّاد من الماء ما جعلوه صفات للشّعر، كالسّلاسة والحلاوة والعذوبة والصّفاء... فهذه بعض صفات الشّعر الجيّد. ولكن يبدو أنّ تلك الاستعارة لم تجد من يدفعها إلى آفاقها القصوى ومن يستنبت منها سمات الكتابة. فكان أن كُرّسَ النّموذج وانحسرت تلك الاستعارة الواعدة، وبقيت في حدود التّنويع على النّموذج، وفي حدود الاختيارات الدّنيا التي تمّت الإشارة إليها سابقاً. فلم تمسّ متصوّر البناء في القصيدة أو المتخيّل..

2 – استعارة الماء وأشكال الكتابة:

اللاّفت هو أنّ تلك الاستعارة القديمة قد انتقلت إلى الخطابات النّقديّة الحديثة، ومنها

1 تأمّل جينات Genette للنّصوص الموازية في كتابه عتبات *Seuils* هو السّند النّظريّ لبحث العلاقات الممكنة بين النصّ وخطاباته الموازية. فهو الذي نبّه إلى أهمّية تلك الخطابات في البناء النّصيّ وإلى مردودها في القراءة والنّقد. وهذا ما أسّس لاعتبارها من الإبدالات. راجع، بنّيس، **التّقليديّة**، ص 102 وما بعدها.

2 أثار محمّد بنّيس هذا الإشكال الذي تطرحه علاقة الشّعر بالماء في كتابات العرب القدماء، كما نبّه على نسيانه في القراءات الحديثة. محمّد بنّيس، **التّقليديّة**، ص 119 وهامش 13. ولا شكّ أنّ ذاك النّسيان يترك فراغات تحتاج إلى من يملؤها، إن في مستوى المصطلح النّقديّ أو في مستوى المتخيّل الشّعريّ.

خطابُ أدونيس الذي بدت فيه استعارة الماء مدخلاً إلى إلغاء كلّ ثبات في ما يتعلّق بالشّكل الكتابيّ. فممّا تكرّر كثيراً في التّأمّلات النّظريّة، ثمّ في قصائده التي لم تخل من تفكير في اللّغة والشّعر على أنحاء مختلفة، أنّ الكتابة ماء: ليست هناك (...) أشكال مسبقة للكتابة. تخلق الكتابة أشكالها، كما يخلق النّهر مجراه أو البحر أمواجه[1]. هذا القول متأخّر في الزّمان (سنة 1999) لكنّه الخلفيّة التي كانت توجّه أدونيس منذ زمن بعيد. قول مشتقّ من تجربة الكتابة ذاتها، ومن التّراث الصوفيّ أساساً. فرفض الأشكال المسبقة ممارسة للحرّية وخرق للتّقاليد الكتابيّة التي كرّستها تجارب أخرى. ومفهوم الحريّة، من الرّهانات التي يسعى أدونيس إلى اختبار ممكناتها. فهو قد طرح سؤال الشّعريّة في إطار تفكيكه لمتعاليات الثّقافة العربيّة. وقد أشار إلى أنّ الخلفيّة المؤسّسة لتلك المتعاليات، هي خلفيّة ميتافيزيقيّة قوامها فكرة الواحد المشتقة من الدّينيّ. هذا البعد الذي يُراد له أن يظلّ مهيمناً، فتشتقّ منه متعاليات أخرى منها (الثّقافة الواحدة المتجانسة، والهويّة الواحدة المكتملة، ونمط السّلطة الواحد المتكرّر...) لمقاومة مشروع التّعدّد والاختلاف والتّغاير. وليس يعنينا أن نبحث في ما يتولّد عن هذه المتعاليات من عوائق إلاّ في ما له صلة مباشرة بالشّعر والشّعريّة. فالمستويات الأخرى (المستوى السّياسيّ أو الثّقافيّ، مثلاً) لا يتّسع لها البحث فضلاً عن أنّها ليست من غاياتنا، في ما نحن فيه، الآن.

إنّ استقصاء ما وضعه أدونيس من تعريفات للشّعر منذ أن أسّس مجلّة "شعر"[2] قد

1 حوار مع أدونيس، مجلّة نزوى، (فصليّة ثقافيّة) عمان، العدد 18 أفريل 1999، صص17، 28.

2 كتب أدونيس في **مجلة شعر** عدد 11 سنة 1959 دراسة بعنوان "محاولة في تعريف الشّعر الحديث"، يقول فيها: "لعلّ خير ما نعرّف به الشّعر الجديد هو أنّه رؤيا". وقد أعاد نشر هذه الدّراسة في كتاب "زمن الشعر"، دار الفكر، بيروت - لبنان، ط 5، 1986 ص 9 - 23. وأشار إلى أنّه يستلهم الشّاعر الفرنسيّ رينه شار René Char الذي يقول إنّ الشّعر هو الكشف عن عالم يظلّ أبداً في حاجة إلى الكشف (ص9) وفي آخر حواراته بمناسبة صدور مجموعتيه **تنبّأ أيّها الأعمى وأوّل الجسد آخر البحر** الصادرتين في طبعتيهما الأوليين عن دار السّاقي 2003، يقول أدونيس: الشّعر سرّه وعظمته في أنّه بلا إجابات نهائيّة (...) والشّعر نزول إلى غور الوجود، تساؤل متواصل وممارسة كتابيّة. راجع، **زوايا** (جريدة) بيروت، لبنان، نوفمبر 2003، العددان 6 و7 صص 10 و11 وكثيراً ما ينوّع أدونيس على التّعريف نفسه فيصوغه في تعابير مختلفة متقاطعة في كثير من الأحيان. وتعنينا، في هذا المقام أساساً، كلمة "محاولة" التي وردت في عنوان الدّراسة المشار إليها لأنّنا نراها تعكس وعياً نظرياً بأنّ التّعريف المقدّم لا يلغي تعريفات أخرى. ولا يخفى ما في هذه الإشارة من تكريس للاختلاف والتّعدّد.

يكون مفيداً في تتبّع مسارات خطاب التّعريف وتحديد جغرافيّته الثّقافيّة. ولكنّ هذا الاستقصاء لا يعنينا كثيراً لأنّ أهمّ المبادئ الأساسيّة التي يقوم عليها مشروع أدونيس هي حصيلة تداخل بين النّظريّة والفعل الإبداعيّ. وقد أتاح له ذلك أن يتمرّد على القوانين الصّارمة في ممارسته الكتابيّة، وأن ينبّه إلى قصور المحدّدات الخارجيّة عن الإحاطة بالشّعر والشّعريّة.

2 – 1 – الشّعريّة أفق مفتوح:

رفض أدونيس تحديد الشّعر بالوزن والقافية لأنّ مسألة الوزن والقافية مسألة تاريخيّة[1] بالنّسبة إليه. فضبط الوزن والقافية وتحويلهما إلى قانون في البناء وحدّ في التّعريف، إنّما هو عمل تنظيريّ لاحق لتشكيل شعريّ سابق[2] لذلك لا تعتبر هذه المسألة مطلقة أو نهائيّة، وإنّما هي نسبيّة محكومة بحركة التّاريخ وفعل الذّوات فيه. وهذا يعني أنّ الوزن والقافية لا يمثّلان وحدهما، حصراً، الشّعريّة ولا يستنفدانها[3] فهي أوسع من أن تُحدّ في سمة بعينها لأنّها خصيصة نوعيّة في الخطاب.

وفي هذا ما يمهّد لبناء شعريّة أخرى في أفق غير أفق الموزون والمقفّى. ومن ثمّ، فمن الجائز أن نعدّل التّعريف الموروث للشّعر وأن نضيف إليه وأن نؤسّس مفاهيم أخرى[4] لذلك فإنّه يمكننا أن ننتهي إلى أنّ الشّعريّة باعتبارها سمة نوعيّة للخطاب لا تكون إلاّ محايثة. أمّا الشّعريّة (الإنشائية) باعتبارها بحثاً في القوانين والخصائص الإنشائيّة فإنّها ستصبح علماً مفتوحاً على المتحوّل تحقيقاً لما بين الإنسان واللّغة والمجتمع والفنّ عامّة من تفاعل دائم وإمكانات متجدّدة في التّمثّل والبناء.

2 – 2 – الشّعر والكتابة:

لذلك، فإنّ الوزن والقافية محدّدان من جملة محدّدات أخرى كثيرة، تتأسّس عليها أو

---

1 أدونيس، **سياسة الشّعر**، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985، ص 15.
2 نفسه، ص 12.
3 نفسه، ص 11.
4 نفسه، ص 12.

بها شعريّة خطاب ما. وهذا يعني أنّ التّعبير شعريّاً يمكن أن يتمّ بالوزن وبغير الوزن، أي بالنّثر[1] وبعيداً عن التّنظير تكشف الممارسة الإبداعيّة أنّ ما يوحّد بين الشّعراء في الظّاهر (الوزن والقافية) يُخفي شعريّات مختلفة. فكلّ شاعر يشعر ويفكّر ويكتب انطلاقاً ممّا هو، وما هو كذات (كذا) كاتبة مغاير بالضّرورة، لما هو غيره، قديماً أو معاصراً[2].

وما يستحقّ أن نتوقّف عنده، هو أنّ أدونيس قد انتبه على نحو ما، إلى حضور الذّات في كتابتها وأهميّته في رسم الفروق. فأن يكتب الشّاعر انطلاقاً ممّا هو وما هو، يعني أنّ الكتابة التي تستحقّ أن تسمّى كتابة هي التي تحضر فيها الذّات الكاتبة بكيفيّة من الكيفيّات، لأنّ طرائق البناء هي التي تسم المنجز النّصيّ بالفرادة وتضعه في دائرة المفاجئ وغير المتوقّع أو تُبقيه في دائرة المألوف واستنساخ السّابق أو المعاصر له.

وإذا كان الانقطاع عن كلام الشّعراء السّابقين هو الذي يَحُولُ دون أن يصبح الشّعر تقليداً[3] فمن الثّابت أنّه بقدر ما يتحرّر الشّاعر من محاكاة السّابق، يكون الخطاب أقدر على الإفصاح عن الذّات الكاتبة وأمتن انتساباً إليها وإلى تجربتها في الكتابة والوجود.

وعلى هذا النّحو، فإنّ مفهوم الكتابة يحوّل الشّعرية من علم يصدر عن مسبق لأنّه يتحدّد بمعايير لا تتغيّر (التّوازي والتّكرار والانزياح والاستعارة والوزن والقافية...) إلى ممارسة نقديّة تستكشف وتستطلع. وهذا ما يجعلها سؤالاً جديداً دائماً. وليس هذا الإبدال هيّناً أو بسيطاً. فما يتوقّع تحقيقه يمسّ النّوع لا الشّكل الخارجيّ[4] ويَعِدُ بظهور أنماط من كتابة الشّعر مختلفة عمّا ألفته العين والذّاكرة خاصّة عندما يتمّ هدم الحدود بين الخيال والتّخييل[5] والواقع وما وراء الواقع وتتعدّد مراجع الكتابة لتصبح

1 يحدّد أدونيس أربع طرائق للتّعبير وهي:
أ – التّعبير نثريّاً بالنّثر. ب – التّعبير نثريّاً بالوزن.
ج – التّعبير شعريّاً بالنّثر. د – التّعبير شعريّاً بالوزن.
ويضرب لها أمثلة ويستحضر شواهد شعريّة ونثريّة للإقناع بأنّ الوزن ليس محدّداً لشعريّة الخطاب التي يراها ناشئة مما يسمّيه بالتوتّر الدّلالي. **سياسة الشّعر**، ص22 و23.

2 نفسه، ص7.

3 أدونيس، **سياسة الشّعر**، ص 16.

4 راجع ما تّمت الإشارة إليه في المقدّمة، وما ذكره أدونيس متعلّقا بأوهام الحداثة، ص 1، هامش 4.

5 يرى محمّد بنّيس أنّ أدونيس قد وقع في التّبسيط والخلط بين الخيال والتّخييل ومحا الفروق بين الفلاسفة والمتصوّفة والبلاغيّين. وهو ما يعني أنّ مشروعه التّنظيريّ يحمل بذور تفكيكه. بنّيس، **الشّعر المعاصر**، صص 48 – 49.

القصيدة حيّزاً للحريّة لا للنّسخ أو استعادة للنّموذج. هذا ما يكثّفه شاهد "من بيان الكتابة" نعتبره بؤرة البيان ونواته. يقول أدونيس: ما أحاوله اليوم في "مواقف" يتجاوز ما بدأته في "شعر" ويكمّله في آن. فلم تعد المسألة أن نغيّر في الدّرجة أي في الطريقة بل أصبحت المسألة أن نغيّر في النّوع أي في المعنى. لم تعد المسألة، اليوم، مسألة القصيدة بل مسألة الكتابة. كنت في "**شعر**" أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة لكنّني في "**مواقف**" أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة[1].

2 – 3 – "الكتابة الجديدة":

تبنّى أدونيس مفهوم "الكتابة الجديدة" وكان يمهّد بذلك لتحقيق إبدال مركزيّ في خطابه التّنظيريّ. أسّ ذاك الإبدال هو مفهوم "الرّؤيا" الذي كان مهيمناً في تعريف الشّعر الحديث[2] والذي سيظلّ العنصر الباني لتنظير منفتح باستمرار على مستقبله[3] فـ"الرّؤيا" بما هي تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النّظر إليها[4] وبما لها من صلات بالتّخييل، ستتحوّل إلى بذرة تُشتقُّ منه بقيّة العناصر الأخرى: الشّكل المتحوّل، والإيقاع النّصيّ لا العروضيّ، واللّغة التي تخلق كوناً شعريّاً جديداً لا اللّغة التي تصف واقعاً، والصّورة الموسّعة المركّبة التي تتجاوز التّشبيه والاستعارة، والقصيدة – الجسر التي تربط بين الحاضر والمستقبل، الزّمن والأبديّة، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسّماء[5] أو القصيدة – اللّحظة الكونيّة لا القصيدة الانفعاليّة[6] واللاّفت هو أنّ مفهوم "الرّؤيا" ظلّ محتفظاً بكفايته وقدرته على التّناغم مع مفهوم "الكتابة" وما يقوم عليه من آليّات وما يتحقّق فيه من أشكال إيقاعيّة.

---

1 أدونيس، **مواقف**، عدد 15، سنة 1971، ص 4.

2 أدونيس، زمن الشّعر، دارالفكر، بيروت، ط5 ،1986، ص9.عنوان الدّراسة هو "الكشف عن عالم يظلّ في حاجة إلى الكشف..." وقد نشرت من قبل، بعنوان: محاولة في تعريف الشّعر الحديث، في **مجلة شعر** عدد 11، السنة الثالثة، 1959.

3 بنّيس، **الشّعر المعاصر**، ص43.

4 أدونيس، **زمن الشّعر**، دار الفكر، بيروت، ط 5، 1986، ص 9.

5 أدونيس، **مقدّمة للشعر العربيّ**، دار العودة، بيروت 1971، ص 138.

6 أدونيس، **مقدّمة للشعر العربيّ**، ص 117.

وكان أدونيس، منذ السّبعينيّات، قد أشار بحدس الشّعراء إلى أنّ "الإيقاع في اللّغة الشّعريّة لاينمو في المظاهر الخارجيّة: القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها [وإنّما هو] يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما (كذا) بين النّفس والكلمة، بين الإنسان والحياة[1]

وهكذا فإنّ "الكتابة الجديدة" لا تتحدّد بما هو خارج عنها، لا تتحدّد بزمن أو تاريخ أو ثقافة دون أخرى، وإنّما بما هو من آليّاتها وعناصرها البانية، بـ"رؤياها" وما يُشتقّ منها وبإيقاعها وكيفيّات بنائه أو تشكيله، لذلك يظلّ مفهوم "الكتابة الجديدة" الإطار المعرفيّ الذي يستوعب كلّ الإبدالات التي يمكن أن تتحقّق.

ويظلّ أدونيس يغذّيه بأبعاد فكريّة وثقافيّة وإنسانيّة جديدة باستمرار. ذاك ما تفصح عنه الكتابات النّظريّة اللاّحقة والحوارات التي تعقد، معه، هنا أو هناك[2].

ولنا أن نختزل أهمّ المبادئ التي يقوم عليها مفهوم "الكتابة الجديدة" في ما يلي:

– الكتابة "دخول في المجهول لا في المعلوم"[3] وبهذا التّوجّه إلى المجهول يتمّ إلغاء سلطة النّموذج أو الحدّ منها على الأقلّ، وترتقي الكتابة إلى مستوى التّجربة. والكتابة – التّجربة ضرب من التّأويل الذّاتيّ المستمرّ للوجود ومساءلة دائمة للمنجز الجماعيّ والفرديّ السّابق والمعاصر.

– "الحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول" لتصبح الكتابة كليّة أو ممارسة لما سّماه الرّومانسيّون مثلا بالمطلق الأدبيّ (L'absolu littéraire) وعندها يخضع الأدب كلّه – بأجناسه وأنواعه المختلفة – إلى إعادة التّسمية والتّرتيب وتصبح الكتابة سؤالاً فلسفيّاً – انطولوجيّاً.

– "جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها" لأنّ قيمة الشّعر في ما يؤسّس له من المغايرة والاختلاف. فإذا كان الاختلاف بين الذّوات وتواريخها وأجسادها وتجاربها واقعاً قائماً لا يقبل الإلغاء أو التّهميش، فلِمَ يتّمُ تجاهُله في الكتابة ثمّ في القراءة ؟ !ولِمَ

1 نفسه، ص94.

2 قارن بين حوارين متباعدين في الزّمن، الأوّل كان سنة 1971 في **مجلّة مواقف** عدد 13 – 14، ونقرأ في الهامش ما يلي: تبدأ **مواقف** بنشر المقابلة الأولى مع أدونيس. أمّا الثاني فكان في **مجلّة نزوى العمانيّة**، عدد 18، سنة 1999. وقد تمّت الإشارة إليه سابقاً.

3 الموضوع بين مزدوجتين، هو كلام أدونيس. وهو مأخوذ من **مواقف**، عدد 15، سنة 1971 – صص4 – 7.

يُرغمُ الشّاعر على أن يكون غيره في ما يكتب؟!

– "البداية المطلقة مستحيلة" الكتابة فعل استئناف ومحو وتركيب بين النّصوص والأصوات إلغاء لميتافيزيقا الأصل وأسطورة السّلالة الصّافية ليكون الخطاب فضاء للمتحوّل المتعدّد، وهذا ما يجعل الفرق بين "الكتابة الجديدة" و"القصيدة" فرقاً نوعيّاً، كان أدونيس قد أكّده باستحضار استعارة الماء. يقول: الشّكل يستنفد كلّ تاريخ. وأنا أرى أنّ التّاريخ سيعجز أن يحيط بالشّكل (...) الفرق بين الشّكل والتّاريخ هو الفرق بين الماء ومجرى الماء[1].

للذّات، إذن، أن تحفر مجرى كتابتها خارج القوالب التي ابتدعتها ذوات أخرى لها تجاربها وتاريخها ورؤيتها المختلفة. وهذا الاختلاف هو الذي يشرّع للحديث عن الكتابة – الإيقاع بل إنّه يبرّر الحديث عن الكتابة – الحياة. يقول أدونيس: أنا أنفر من القالب نفوري من القبر، القالب قبر! عفويّاً أحاول أن أخرج كمن يخرج من قبر. قصائدي الجديدة شكل من أشكال الخروج[2] إنّ استعارة القبر لا تعادلها إلاّ استعارة الماء الذي يحفر مجراه، في كلّ مرّة، على نحو مختلف عن السّابق.

وفي هذا السّياق يمكن أن نفهم تواتر دالّ "**الماء**" باستمرار في حديث أدونيس عن الشّعر، فالدّلالة المشتقّة منه موصولة بمعنى التّحوّل والتّغيّر بل بمفهوم الذّات القائم على التّغاير والتّداخل... وهذه المعاني كلّها يكثّفها تصوّر هيراقليطس القائم على أطروحة أساسيّة، وهي أنّ المبدأ العامّ الذي ينتظم الوجود، هو التّغيّر الدائم والتّجدّد المستمرّ. ولهذا التّصوّر حضور في ما يؤسّس له أدونيس في كتابته الشّعريّة. بل إنّه يمكننا أن نشير كذلك إلى أنّ ما نصّ عليه هيراقليطس ماثل على أنحاء مختلفة في تأمّلات المتصوّفة الذين جعلهم أدونيس رافداً من روافده النّظريّة والكتابيّة. وهو ما يعني أنّ مفهوم الكتابة سيتّسع للمجهول والمفاجىء ويقبل إعادة البناء باستمرار، لأنّه يشتقّ قدرته على التّجدّد من وعي الذّات بفعل الكتابة ورغبتها في التّمايز والفرادة.

---

1 بيان عن الشّعر والزّمن (لقاء أدونيس ومنير العكش) **مواقف**، عدد 13 – 14، سنة 1971، ص 6.

2 نفسه ص6.

الفصل الثاني

أبجديّة ثانية – كتابة ثانية

1 – الكتابة وتعدّد الرّهانات:

1 – 1 – الكتابة والأفق القرآنيّ:

للكتابة رهاناتها، ولها كذلك ما يعطّل توسيع ممكنها وفعل الحياة فيها. وهو ما يحرص أدونيس على التّنبيه عليه مشيراً إلى أنّ شعريّة "الكتابة" قد حجبتها الرّؤية التّقليديّة التي تعتبر الشّعر موضوع إنشاد وسماع. فالخطاب النّقديّ لا يزال ينظر إلى النّص الشّعريّ المكتوب كما لو أنّه نصّ شفويّ، بحيث استبعد من مجال الشّعريّة كلّ ما تفترضه الكتابة: التّأمّل، الأستقصاء، الغموض، الفكر[1].

وإذا كانت الشّعريّة الشّفويّة القائمة على مركزيّة الصّوت والقصد قد فرضت شروطاً في البناء منها التّوازي، والوزن الواحد، والقافية الموحّدة، والرّويّ الذي لا يتغيّر، وبراعة الاستهلال، وحسن الانتهاء، والوضوح[2] فالمفارقة هي أنّ ما أملته سياقات تاريخيّة معيّنة اقتضتها الحاجة إلى تحقيق التّواصل بين الشّاعر المنشد والجماعة من

1 أدونيس، **الشّعرية العربيّة**، دار الآداب، بيروت لبنان، ط3، 2000، ص 30.
2 الأمر ليس مقصوراً على الثّقافة العربيّة. وإنّما هو قائم في كلّ الثّقافات في كثير من مبادئه تقريباً، خاصّة في مرحلة المشافهة. راجع، **الشّفاهيّة والكتابيّة**.

جهة، وحرص المجتمع على حفظ ذاكرته وثقافته من جهة أخرى، قد تحوّل إلى قوانين حجبت بعضاً من شعريّة القصيدة القديمة ذاتها.

وكان يُفْتَرَضُ أن يغيّر القرآن وما تعلّق به من دراسات رؤية العرب للكتابة وللأنواع الأدبيّة التي عرفوها، لأنّ تلك الدّراسات قد تناولت مسألة البناء بمعانيه ومستوياته المختلفة وأشارت إلى الإمكانات المتعدّدة في التّركيب والنّظم والتّأليف وميّزت بين الدّلالة اللّغويّة والاصطلاحيّة والتّفسير والتّأويل وربطت بين المعنى والسّياق. فما انتهى إليه دارسو القرآن والباحثون في أسرار نظمه من خلاصات إجرائيّة ونظريّة، كان يمكن أن يُجذّر الكتابة باعتبارها ممارسة تتيح للكاتب أن يتحرّر من إكراهات النّماذج كلّها.

ولكن ما كان مفترضاً لم يتحقّق! وهذا ما جعل بنّيس يذهب إلى أنّ الشّعريّة العربيّة ظلّت مكبوتة، لأنّ متعاليات الدّراسة القرآنيّة ثمّ متعاليات كتاب **الشّعرية** لأرسطو، تركت الشّعريّة خارج الشّعر[1] فحتّى القرآن الذي اعتبره أدونيس كتابة جديدة [2] ونظر إليه في إطار الأفق الذي كان يمكن أن يفتحه أمام الشّعريّة العربيّة [3] ظلّ غير مفكّر فيه عند القدماء كذلك. وكان لا بدّ أن ننتظر ظهور الرّومانسيّة العربيّة لنشهد الاختراق الجبرانيّ ومباغتة الحدود[4] دون أن تحجب عنّا الرّومانسيّة ذاتها، خطاباً آخر كان قد اجترأ على قوانين الكتابة التّقليديّة، وهو الخطاب الصوفيّ، الذي لا يزال ينتظر أن يُقرأ في إطار الشّعر والشّعريّة. وقد انتهى أدونيس من خلال تأمّل القرآن والخطاب الصوفي إلى تأكيد فرضيّة أساسيّة، وهي أنّ الكتابة سلسلة من التّساؤلات (التي) لا تنتهي[5]. وهذا يعني أن لا وجود لشكل ثابت أو نمط كتابيّ خارج فعل الذّات والتّاريخ. فأيّ كتابة إنّما هي حدث تاريخيّ تطرأ عليه أحوال وتكتنفه سياقات وتحكمه شروط متحوّلة.

---

1 بنّيس، **التّقليديّة**، ص 44.
2 أدونيس، **الشّعريّة العربيّة**، ص 35.
3 نفسه، ص 36.
4 بنّيس، **الرّومانسيّة**، ص 59.
5 أدونيس، **جريدة زوايا**، العددان 6 و7 نوفمبر، 2003، ص10، حوار مع خليل صويلح وسيّد محمود بعنوان "الشّعر العربيّ يواجه أزمة قراءة لا أزمة كتابة".

1 – 2 – الكتابة المثلى:

وكان أدونيس قد طرح سؤالاً هامّاً في سياق حديثه عن القرآن وتصوّره لمفهوم الكتابة من خلاله. ذاك السّؤال هو: هل الكتابة المثلى هي التي تتمّ دون كاتب[1]؟

لا إمكان للحديث عن كتابة دون كاتب، ولا خلاف في أنّ الكاتب كائن اجتماعيّ تاريخيّ. وإنّما الخلاف في مفهوم الكاتب وما يشوبه من أوهام، كأن نتصوّر أنّ الكاتب ذات مكتفية بنفسها وأن نتوهّم أنّه يخلق خطابه خلقاً لا أثر فيه للآخرين. وأنّه يمتلك أسراره ويقدر على فهمه الفهم الأمثل لأنّه هو أصله ومصدر معانيه.

إنّ هذا الكاتب لا وجود له. والموجود هو الذّات: التّحوّل والتبدّل والتّغاير والتّداخل والإبدال والتّفاعل. وهذه هي قوانين الكتابة المثلى، كتابة تتقاطع فيها النّصوص والأصوات، وتتراكب في ثناياها المرجعيّات، وتلغى ثنائيّات الأصل والنّسخة والمتن والحاشية والمركز والهامش... وبهذا المعنى تصبح الكتابة لا نهائيّة أو مثلى. ولكن، ألا يخشى أن يكون هذا النّعت (مثلى) مشحونا بالميتافيزيقا؟! وما معنى أن تكون الكتابة مثلى؟ وهل تستطيع اللّغة أن تقول كلّ شيء؟! وكيف يقول الثّابت (اللّغة) المتحوّل (الذّات)؟ ومن يكتب؟ الكاتب الآن وهنا أم آخرون فيه أم وافدون عليه من أماكن عصيّة على التّحديد؟

إنّ الكتابة المثلى، بعيداً عن الميتافيزيقيا، هي الكتابة التي تتجلّى فيها الذّات الكاتبة بحريّة تتيح لها الخروج عن المتعاليات والأبجديّات السّابقة. والكتابة لا تكون مثلى إلّا إذا كانت محواً بارعاً وتركيباً خلاّقاً لنصوص آتية من أماكن لا يعرف لها نسب، بل إنّ البحث عن مراجعها وأنسابها لن يكون إلاّ ضرباً من التّيه. يقول أدونيس في قصيدة "في حضن أبجديّة ثانية":

– **كيف تريد أن تكون خالقاً دون أن تكون ماحياً[2]؟**

بهذا الاستفهام الإنكاريّ، نتبيّن أنّ الخلق هو المحو أو أنّ الكتابة المثلى هي كتابة المحو. وليس المحو، كتابة على الكتابة أو بناء بخطابات أخرى فحسب، وإنّما هو محو للحدود المتعالية بين الأجناس والأنواع والقديم والجديد والإلهيّ والإنسانيّ...

1 أدونيس، **النّص القرآني وآفاق الكتابة**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 33.

2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 212. التّسويد من الباحث.

ولا شكّ في أنّ ربط أدونيس بين الخلق والمحو، يؤكّد الوعي بقيمة المحو في بناء معرفة جديدة كذلك. فإذا أراد الشّاعر أن يؤسّس لمعرفة تجدّد رؤية الإنسان لذاته وللكون من حوله، عليه أن ينقض السّابق الذي تحوّل إلى حجاب وأن يعيد البناء من جديد. وللمحو مظاهر كثيرة منها: البناء النّصّي الجامع الذي يلغي معايير التّصنيف التّقليديّة ويربك المتلقّي الباحث عن الحدود والأسماء القديمة. يقول في القصيدة ذاتها:

أقرأ وأكتب وأقول كلاما للنّبذ: ليس شعراً وليس نثراً[1].

ما يطمح إليه الشّاعر هو أنّ تظلّ كتابته عصيّة على التّصنيف، وهو يعوّل على النّفي(ليس، ليس) في تسمية ما يكتب: **ليس شعراً وليس نثراً**، وتكرير النّفي يدفع إلى إعادة النّظر في التّسميات وخانات التّصنيف. فالشّعر والنّثر هما الجنسان الأعليان للكلام والكتابة عند العرب، وتحت كلّ جنس تنضوي أنواع كثيرة. ولأسماء الأجناس والأنواع سلطتها في الفصل وكفايتها في الوصف. ولكن لا اسم لما يكتبه أدونيس، لأنّه يخرج عن دائرة المسمّى عند العرب. تضيقُ دائرة الكتابة – كما تصوّرها العرب – عن هذا الذي يحاوله الشّاعر.

وها هنا يعقد هذا الخطاب المعرّف بالسّلب علاقة خفيّة مع خطاب آخر لم يسمّه العرب ولم يعرفوا له مثيلاً لذلك وضعوه خارج أنواعهم الأدبيّة. ذاك الخطاب هو القرآن الذي يقع في دائرة المعجز الإلهيّ. والغاية من عقد هذا التّشابه هي إخراج الخطاب الشّعريّ من فضاء "القصيدة" أو الكتابة القديمة لم تعرف غير النّثر والشّعر، وما يتفرّع عنهما أو ينضوي تحتهما، وإحلاله في دائرة "الكتابة الجديدة" التي ستتّسع لغير ما كُتب إلى حدّ الآن، وربّما لما لم يُكتب ولم يسمّ بعد.

تروم "الكتابة الجديدة"، إذن، أن تتشبّه بكتابة القرآن الذي لم يكن ممّا ألّف العرب أو ألفوا أو سمّوا على امتداد تاريخهم وعلى تنوّع الكتابات لديهم. فالقرآن سمّى نفسه، وهو كتابة لا تشبه أيّ كتابة، لذلك لا تسمح معايير الأنواع الأدبيّة بتسميته. [فهو] لا يأخذ معياره من خارج، من قواعد ومبادئ محدّدة، وإنّما معياره داخليّ[2].

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 193. التّسويد من الباحث.

2 أدونيس، **النّص القرآني وآفاق الكتابة**، ص 29.

فكأنّه أعاد الأبجديّة إلى فطرتها قبل الكتابة، وفي ما وراء الأنواع الكتابيّة. وكأنّه وضع هذه الأنواع بين قوسين أو ألغاها ليخلق نوعاً آخر[1].

على هذا النّحو، يكون تأمّل الكتاب - القرآن قادراً على أن يفتح أمام "الكتابة" إمكانات يعسر التنبّؤ بحدودها. وأن يصبح القرآن مرجعاً بالنّسبة إلى أدونيس، فمعناه أنّ مفهوم "الكتابة الجديدة" سيكفّ عن الدّلالة على نوع بعينه، بل إنّه سيطمح إلى أن يكون جامعاً يبتدع لنفسه مسارات لم يُسبق إليها ويتيح لدلالاته أن تتجدّد في كلّ قراءة، فكأنّما هو خطاب بكر أو خطاب بدء في كلّ مرّة. إنّ "الكتابة الجديدة" هي كتابة تعبر الأنواع وتخترقها على نحو يتيح للذّات أن تتجلّى في كتابتها خارج قيود النّوع الواحد والشّكل الثّابت.

1 - 3 - الكتابة بين الشّعر والقرآن:

وهكذا، فإنّ فعل الكتابة سيصبح مشدوداً إلى أفقين: أفق المطلق الإلهيّ أو الكتابة المطلقة لكتابة المطلق[2]. يجسّده الكتاب - القرآن. ثمّ أفق التّجربة الإنسانيّة الذي تحرّكه رغبة في هدم الحدود وإلغاء الدّلالة الثّابتة والشّكل الذي لا يتغيّر. وليس الأفق الإنسانيّ إلاّ اشتقاقاً من المطلق الإلهيّ وتمثّلاً له. يقول أدونيس: هل نقول إنّ الكاتب هو ذلك الكائن المتخيّل، في ذلك الاتّحاد الإلهيّ - الإنسانيّ، باللّغة وفيها[3].

إنّ اللّغة - وقد حوّلتها ذات لها أحلامها وإيقاعها، إلى خطاب - هي الأرض المشتركة التي يتجلّى بها أو فيها الإلهيّ والإنسانيّ في آن معاً. وقد تمّ التّجلّي أو هو يتمّ كتابة:

1 - كتابة إلهيّة، تأمّلها المتصوّفة، وخاصّة ابن عربي الذي يرى أنّ الوجود مصحف كبير خطّ بالصّور[4] لذلك فهو في حاجة إلى قراءة دائمة، لأنّ معناه يتجدّد دائماً ودلالته تتحوّل باستمرار.

---

1 نفسه، ص34.
2 أدونيس، **النّص القرآني وآفاق الكتابة**، ص 30.
3 نفسه، ص33.
4 خالد بلقاسم، **الكتابة والتّصوف**، ص 33.

2 – كتابة إنسانيّة، وهي التي لا تتحقّق إلاّ بلغة لا يلبسها الشّاعر وإنّما يتجلّى فيها[1] وهذا هو المدخل إلى أن نكون إزاء "كتابة جديدة" أو "أبجديّة ثانية" معيارها الكتاب – القرآن. وهو معيار أصل، لا مرجع له غير ذاته، منها يستمدّ اسمه وصفاته: هو نصّ لا يسمَّى (...) اسمه الوحيد الذي سمّي به نفسه هو الكتاب (...) هو اسمه لغة وكتابة. ومعنى ذلك أنّه مطلق: لا يدركُ معناه ولا يبدأ ولا ينتهي. وهو بوصفه مطلقاً يتجلّى (...) متحرّك الدّلالة مفتوحاً بلا نهاية[2].

ينتهي أدونيس في تأمّله للكتاب – القرآن إلى خلاصات كثيرة. أهمّها أنّ هذا النصّ لا يطرح مسألة **ما الشّعر، أو ما النّثر، وإنّما يطرح السّؤال: ما الكتابة وما الكتاب؟**[3] وفي هذا الأفق الذي فتحه القرآن للعرب كتابة وقراءة وتصوّراً للذّات والآخر والوجود، تنخرط كتابات أدونيس. وليست محاولته تلك إلاّ حصيلة وعي بأنّ الإنسان – الذي يستعصي على كلّ تصنيف – لا يكون كاتباً إلاّ بقدر ما يمارس من حريّة في الهدم والبناء والتّركيب، ولايكون قارئاً إلاّ بما يمارس من خرق للمقاربات التّقليديّة التي فقدت قدرتها على المفاجأة والإدهاش.

والثّابت أنّ ذلك لا يتأتّى إلاّ بالخروج المستمرّ عن النّماذج السّابقة والمتعاليات الآسرة والتّصنيفات الثّابتة. ففعل الكتابة لا يستعصي على الاحتواء ولا ينفتح على الاحتماليّ والمجهول إلاّ إذا كان كلّيّاً جامعاً فريداً في إيقاعه وخرقه لحدود الأنواع والأشكال.

يقول: "أميل إلى القول إنّ الشّعر سيزداد ارتباطاً باللاّمرئيّ، بالحقائق الدّاخليّة – القلبيّة. سيزداد رفضاً لكلّ ما يجعل منه إملاء من خارج، أو اندراجاً في إيديولوجيا ما، أو نظام ما، أو مؤسّسة ما. سيزداد وثوقاً بأنّ له حقائقه الخاصّة (...) إنّ الشّعر سيمعن في استقصاء (...) مناطق القلب والحبّ والسّؤال والدّهشة والموت (...) [لذلك] على الشّاعر أن يكتب بأقصى ما يمكن من معرفة اللّغة، ومعرفة الإنسان والعالم، وبأعمق ما يكون استشرافيّاً، وبأبهى ما يمكن جماليّاً. وفي هذا ما يفرض الابتكار المستمرّ لطرق تعبيريّة جديدة، تتجدّد باستمرار[4]. ولنا أن نكثّف هذا الشّاهد، في ما يلي:

1 أدونيس، **مواقف** عدد 16، 1971، ص 18.
2 أدونيس، **النّص القرآني وآفاق الكتابة**، صص 29 – 30.
3 نفسه، ص34.
4 أدونيس، **النّص القرآني وآفاق الكتابة**، صص119 – 120.

– الشّعر له حقائقه الخاصّة التي يستمدّها من ذاته، من طبيعته، باعتباره كتابة مختلفة.

– الشّعر سيزداد غوصاً في أعماق الذّات الإنسانيّة والوجود ليكون استشرافيّاً.

– والشّعر سيزداد غوصاً في أعماق اللّغة ليكتب الشّاعر بأقصى ممكنه.

يمكن أن نخلص ممّا سبق إلى أنّ أدونيس يجعل كل الإبدالات ممكنة لإعادة بناء نظريّة الشّعر، بل لعلّه يذهب إلى أنّ الشّعر يتّجه نحو مطلقه! فالحدود التي تميّزه من الخطابات الأخرى قد اضمحلّت، وذاك يعني انتهاء ما يسمّى "النّظريّة". فلا الأنواع تتباين ولا مسافة تفصل، بعدئذ، بين النّصّ ونظريّته. وإنّما هي الكتابة:" **ربّما** سيعمل الشّاعر على أن يدخل في كتابته الشّعريّة، عناصر كثيرة تنتمي إلى المسرح والرّواية والفلسفة والعلم والتّاريخ وغيرها، وعناصر كثيرة أخرى يأخذها من خارج الكلام، من الفنون الأخرى، ومن الواقع وأشيائه. **والأرجح** أن تتضافر أشكال الفنّ في شكل للشّعر يؤالف بين مختلف الأنواع والأشكال الكتابيّة. **وربّما** قرأنا في القصيدة المقبلة المسرح والرّواية والتّاريخ والفلسفة. الأشياء وما وراءها (...) وربّما رأينا فيها رسما هندسيّاً وموسيقى، **وربّما** أصبحت القصيدة أشبه بمسرح كلّي لكلّية اللّغات والأشياء (...) ستكون القصيدة أشبه بنهر تجري فيه أنهار كثيرة (...) وسوف تكون تشكيلاً خلاّقاً متواصلاً لما لم يتشكّل، ولما لا يشكّل، **وربّما** لما شكّل حتّى الآن[1].

بـ"**ربّما**" التي تكرّرت، نتحوّل من زمن ثقافيّ – معرفيّ إلى آخر، ومن كتابة إلى أخرى. من زمن منغلق على نفسه يتوهّم أنّه زمن الحقيقة المطلقة إلى زمن الاحتمال، ومن كتابة النّموذج إلى كتابة التّحوّل الدّائم، بل إلى كتابة لا تعرف أين تتّجه أو كتابة تفاجئ صاحبها نفسه. ونحسب أنّ خطاب أدونيس الشّعريّ في "أبجديّة ثانية" يقع ضمن هذا الأفق. وهو أفق سيتّسع أكثر في مشروع "الكتاب" الذي عدّه بنّيس مغامرة، لأنّه يطرح قضايا تمسّ مفهوم الكتابة، كما [أنّه] يخرق الخطابات السّاذجة حول الشّعريّ واللاّشعريّ، حول القصيدة وقصيدة النّثر، حول الرّواية والشّهادة، حول الحداثة وما بعد الحداثة[2].

1 أدونيس، نفسه، ص 121.

2 بنّيس، "أدونيس ومغامرة الكتاب"، **مجلّة فصول**، المجلّد 16 عدد 2، سنة1997، ص 257.

1 – 4 – الكتابة والنّصّ الصّوفيّ:

أشار أدونيس إلى أنّه اهتدى مصادفة إلى كتاب" المواقف والمخاطبات" للنفّري سنة 1965 عندما كان يعدّ "ديوان الشّعر العربيّ" ويذكر أنّه وجد في كتابة هذا الصّوفيّ ما يؤكّد اختلافها وخروجها عن النّماذج التي استنفدت طاقتها الجماليّة، يقول: آثرت أن أقصر هذا الجزء من تأسيس كتابة جديدة على النّفري وحده، كمثل قديم على كتابة جديدة[1].

ويقول في سياق آخر كذلك: النفّري قديم زمنيّاً ولكنّ كتابته حديثة لأنّ الكتابة لا زمنيّة كما الحداثة[2]. فهي لا تستمدّ حداثتها من زمنها، بل من ذاتها. ولا ينتسب الكاتب إلى الحداثة إلاّ بما يمارسه من قتل. يقول أدونيس متحدّثاً عن النفّري: لا أعرف كيف أصف دهشتي، حين قرأته. أعرف أنّني شعرت، وأنا أقرؤه، أنّ لما أقرؤه فعل القتل، قتل معظم الشّعر الذي سبقه ومعظم الشّعر الذي أتى بعده[3].

1 – 5 – الكتابة وقتل الأشكال:

"ليس للشّكل عند (النفّري) شكل[4] أو الشّكل هو اللاّشكل. واللاّشكل هو الخرق المستمرّ للأشكال السّابقة وإعادة كتابتها على نحو يفقدها هوّيتها السّابقة ويكسبها هوّية جديدة. وهذا ما يجعل الكتابة الصّوفيّة بدئيّة دائماً، لأنّها تُكتب خارج كلّ سنن سابق، بل إنّها أحرص على قتل كلّ سنّة كتابيّة لتحقيق وجودها، لذلك ليس الشّكل عند النفّري صيغة كتابة، وإنّما هو صيغة وجود. فشرط البناء هو الهدم (...) قتل التّراث الأب من أجل التّراث الابن[5].

تستنفد الكتابة، إذن، الأشكال كلّها وتقتلها وتلغيها. ومن الثّابت أنّ قتل الأشكال لا يعني الانطلاق من أصل ميتافيزيقيّ، وإنّما يعني أنّ الشّكل سيكون فضاء يتيح للشّاعر

1 أدونيس، **مواقف**، عدد 17 – 18، سنة 1971، ص 6 الهامش رقم 1.
2 أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، ص 313؛ **والشّعريّة العربيّة**، ص 93.
3 أدونيس، **مواقف**، العدد 17 – 18، سنة 1971، ص 7.
4 نفسه.
5 نفسه.

أن يُحوّل خطابه إلى حيّز للبحث والتّفكير والتّأمّل والنّظر إلى ما وراء الواقع والأشياء. يقول: إنّ كتابة النفّري تعلّم التّيه في **الغيب**، لا التّيه في **الظّاهر** وأشيائه[1]. تذكّر المقابلة بين **الغيب والظّاهر**، بأخرى كان أدونيس قد أشار إليها، في سياق حديثه عن "الكتابة الجديدة"، وهي مقابلة **المجهول بالمعلوم**. فكلتا المقابلتين تعكس رغبة في التّأسيس لما يسم الذّات بتمايزها واختلافها، وكلتاهما تومئ، كذلك، إلى أنّ ما حقّقته كتابة النفّري التي **لم تأبه لتاريخ اللّغة قبلها، ولا لأنظمتها وأشكالها**[2] إنّما هو مدخل من المداخل إلى قتل الأبجديّات السّابقة التي أصبحت شكلاً – سلطة.

لقد أنشأ النفّري كتابة اجترحت لنفسها مسالك غير مألوفة، كتابة بحث دائم. ولا شكّ في أنّ تلك الكتابة اقتضت لغة جديدة أو رؤية جديدة للّغة ونظامها ووظائفها. وإذا كان تاريخ الكتابة هو تاريخ فعل الذّوات في اللّغة وأنظمتها ودلالاتها، فذاك يعني أنّ مسعى النفّري، إنّما هو محاولة لتأسيس أبجديّة جديدة غير التي قالت بها ذوات أخرى وجودها وتصوّرها للعالم. وهو تأسيس يرتهن إلى وعي الشّاعر بأنّ الشّعر يكافح ضدّ اللّغة [كفاحاً] يجعل[ها] محوّلة عن عاداتها[3] وأنْ تُحوّل اللّغة عن عاداتها، فذاك يعني أنّ الشّاعر يبحث عن إيقاعه ليقترب أكثر من ذاته في حالة الكتابة. فربّما كانت الكتابة حالات تحاول أن تبدع شكلها الجديد في كلّ مرّة..

2 – أبجدية ثانية وكتابة الرّمل:

يقول أدونيس في قصيدة "أغنية إلى حروف الهجاء":

– وأنا ليس لي غير أن أكتب **الرّمل**، أن أتمرأى
في رماد الصّورْ
ليس لي غير أن أتدثّر هذا الشّررْ
وأومئ حالي[4].

1 نفسه، ص 9.
2 نفسه.
3 أدونيس، **مواقف**، العدد 17 – 18، سنة 1971، ص 8.
4 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، صص 168 و169.

ما معنى أن يكتُبَ الشّاعر الرّمل؟ وما العلاقة بين الكتابة والرّمل؟ وهل ثمّة استعارة جامعة لهذه الأبيات؟ للرّمل دلالات متعدّدة منها: الدّلالة على فضاء تمّحي فيه العلامات حتّى كأنّه فضاء البدء باستمرار. وأخرى هي دلالة المتحرّك الذي يطمس، بحركته الدّائمة، آثار السّابقين ويمحوها. وثالثة هي دلالة اللاّمتناهي الذي يحرّض على الاكتشاف المتجدّد. وهذا كلّه يغري بالقول إنّنا إزاء خطاب يفكر في بناء استعارة جديدة للكتابة داخل القصيدة. كتابة الرّمل، إذن، هي كتابة المحو والاكتشاف والتّحوّل. ولهذه المعاني ما يصلها بالخطاب الصوفيّ، وإضافة إلى ذلك فإنّنا نجد معادلاً شعريّاً للكتابة، في هذا المقطع، بالذّات. ونعني طائر الفينيق، ذاك الطائر الأسطوريّ الذي جعله أدونيس من عناصر البناء المتواترة في شعره. فالتّراكيب الثّلاثة: (أتمرأى في رماد الصّور/ أتدثّر هذا الشّرر/ أومئ حالي/) تتعالق، محيلة على بعضها بعضاً في ترابط دلاليّ، نواته الفينيق الذي يحترق ثم يُبعث من جديد. فلا هو كائن من عدم، إلغاء للأصل الميتافزيقي وتأكيداً لاستحالة البداية المطلقة. ولا هو الطّائر القديم نفسه، نفيا لمعنى الثّبات وتحقيقا لمبدأ التّحوّل المستمرّ. وهذا هو شأن الكتابة، فمن رماد كلمة تولد أخرى جديدة، ومن رماد نصّ يُبنى آخر مختلف. إنّ هذه الصّورة يمكن أن تكثّف إشكال اللّغة والكتابة لدى أدونيس. فاللّغة، وهي تُكتب، تكفّ عن أن تكون مشتركة، لتنتسب إلى ذات تعي أنّها لا تكون ذاتها إلاّ إذا تركت في خطابها ما يدلّ عليها.

ونحسب أنّ ما دلّ على الذّات، في الشّاهد المذكور، ليس ضمير المتكلّم. وإنّما هو الاستعارة التّصوّرية الجديدة. فالذّات لا ترتسم في خطابها بضمير (أنا) هذا الشّكل الفارغ الذي يقبل أن يملأ بذوات أخرى، وإنّما ترتسم ويتجلّى إيقاعها من خلال تحويل اللّغة إلى لغة ذاتيّة [1] ومن مظاهر ذلك في ما تمّت الإشارة إليه، بناء استعارتين متداخلتين للكتابة: الكتابة – الرّمل، والكتابة – الفينيق.

وإذا كانت القراءة قد انتهت بنا إلى ذلك، فلأنّ الكتابة قد أتاحته. وما كان لها أن تقدر على شيء منه لو لم تكن حصيلة وعي وجهد في التّأليف بين المتباعد والمتعدّد، إذ كلّما كانت الطّاقة الكامنة في النّصّ طاقة جماليّة متعدّدة الأبعاد والمستويات، كان (هو) قادراً على أن تنبثق عنه أجهزة قراءة متعدّدة ومستمرّة عبر التّاريخ أي محاولات

1 Henri Meshonnic, *Politique du sujet, politique du rythme*, Verdier, 1995 p 191.

للفهم والتّأويل والتّفاعل[1].

2 – 1 – الكتابة والأسئلة المفتوحة:

إنّ تفكير أدونيس في الكتابة شعريّاً يؤكّد وجوها من تمايزه عن غيره من شعراء الحداثة، منها أنّه لا يفصل بين الشّعر والنّظريّة وما يصلهما من فكر وخيال وحدس، ومنها أنّه لا يرى لقصيدته أفقاً غير أفق التّفكير في الذّات واللّغة والآخر والوجود وما يمكن أن يحكم هذه الأطراف من علاقات. وقد ترتّبت، عمّا تمّت الإشارة إليه، نتائج كثيرة. أهمّها أنّ القصيدة لم تعد كتابة للمتوقّع أو المشترك الذي توثّق به الذّات انتمائها إلى الجماعة أو إذعانها لسلطة السّابق، بقدر ما أصبحت مغامرة جماليّة لذات قوامها التّعدّد لا الوحدة وغايتها السّؤال لا الجواب...

يقول في قصيدة "أغنية إلى حروف الهجاء":

وأقول: الطّريق بلا منفذ طريقي
والسّؤال بدون جواب سؤالي[2].

بالنّفي (بلا، بدون) يتعرّف الشّاعر إلى ذاته ويعرّف كتابته. بل إنّه يتمايز بانتسابه إلى الإشكاليّ لأنه يؤمن أنّ الطرق السّالكة لا يمكنها أن تفضي إلى كتابة إبداعيّة أو أن ترتاد آفاقاً جديدة أو أن تكتشف عوالم قصيّة في الفكر والحياة، لأنّها مليئة بأشباح الآخرين وأصواتهم وآثارهم ولأنّها استنفدت مجهولها وصمتها. لذلك فإنّ أقصى ما يمكن أن تنتهي إليه تلك الطّرق هو ما يسمّيه أدونيس "الكتابة الوظيفيّة"[3] التي تخضع لسلطتين:

1 إدريس بلمليح، **القراءة التّفاعليّة**، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2000، ص102.

2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 169.

3 يفرّق أدونيس بين نوعين من الكتابة: الإبداعيّة والوظيفيّة. وتعنينا الإشارة هنا إلى الكتابة الوظيفيّة. وهي التي تلتصق بالأحداث وتغرق، إمّا في التّمجيد أو التّشهير. والكاتب الوظيفيّ ليس كاتباً وإنّما هو منضّد لأنّه يكتب مأخوذاً إمّا بسلطة الواقع وإمّا بسلطة المثال. "بالأولى لكي توفّر له الحماية والطمأنينة. وبالثّانية لكي يعوّض بالوهم عن واقع يخذله ويفلت منه". أدونيس، **زمن الشّعر**، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1986، ص 80 وما بعدها.ومن المفيد أن نشير إلى أن المقالة كتبت بعد هزيمة 5 حزيران 1967.

إمّا لسلطة الواقع، فتظلّ رهينة الأحداث والوقائع. وإمّا لسلطة المثال فتنشأ مكبوتة بقوّة النّموذج وقهره. وفي الحالتين هي كتابة نسخ وإلغاء للحريّة وقتل رمزيّ للإنسان.

يقول في قصيدة "وردة الأسئلة":

والحياةُ صحائف للشّكر والحمد والبسمله
منزلات كمثل الصّحائف والكتب المنزله
فكرة – دمية، فكرة – مقصله[1]

بالمقابلة بين ما ورد في الشّاهد الأوّل من "أغنية إلى حروف الهجاء" والشّاهد الثّاني من "وردة الأسئلة" ترتسم الفروق بين كتابة السّؤال والبحث والتّشظّي والاحتراق، وكتابة أخرى هي كتابة الشّكر والحمدلة والبسملة أو كتابة الاحتراف. وما بين الكتابتين لا يمكن أن يُرَدّ إلى لعب بالكلام لأنّه يرسم، بدوره، اختلافات نوعيّة بين موقفين من الذّات واللّغة والعالم:

– موقف أوّل ينظر إلى الذّات في متحوّلة هويّة وكتابة وتصوّراً، تحوّلاً خلاّقاً ويعتبر اللّغة تجلّياً للذّات والعالم. فاللّغة هي الذّات في إيقاعات مختلفة، وهي العالم يتمرأى في صور متنوّعة.

– موقف ثان يكبّل الذّات بأنواع من المتعاليات (النّموذج، المقدّس الدّينيّ، المقدّس السّياسيّ...) ويرى اللّغة منفصلة عن الذّوات. ويتوّهم أنّ أقصى ما يمكنها هو أن تعبّر وتشبّه.

والحصيلة هي أنّ الكتابة، في إطار الموقف الأوّل، ممارسة لوعي الذّات بمُمكنِها. أمّا الكتابة، في سياق الموقف الثّاني، فإنّها تنويع على أشكال سابقة بنتها الأنواع الأدبيّة على امتداد تاريخها الطّويل. وهذا ما يجعلها كتابة للنّموذج أي كتابة تجمّد اللّغة وتكبت الواقع وتحنّط الإنسان. ولا يخفى ما في تلك الكتابة من تكريس لأنماط من الخطاب قد فقدت كفايتها الجماليّة أو قدرتها على التّغيير، يقول في قصيدة "أغنية إلى حروف الهجاء":

– لم نعد غير ما يشبه القشّ في موقد الأفول

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 157.

دُلّنا، أهدنا الصّراط إلى كلمات نسافر فيها
سفراً غير ما ألفته، ونوغل فيها
أيّها الشّاعر المزمّل بالوحي،
اقرأ لتلك القبائل مرثيّة الطّلول[1]

لا خلاص إلاّ بأبجديّة ثانية لم تُتلف فيها قوّة الحياة وإرادة الخلق، أبجديّة تجدّد علاقة الإنسان بالأشياء وتفتح عينيه على المنسيّ فيها، ولاخلاص كذلك دون شاعر مزمّل بالوحي أو شاعر نبيّ راء، يقوّض ما بنته الأبجديّات السّابقة ويؤسّس بالشّعر واقعاً جديداً مختلفاً يمكن أن تُستجلى بعض ملامحه باستحضار النّصوص (النّصّ القرآنيّ وقصائد أبي نواس) الثّاوية في هذا المقطع، وبتمثّل ما مارسته تلك النّصوص من قلب للرّؤى وتغيير في التّصوّرات. وقد بدا التّداخل بينها وبين المقتطع الذي أثبتنا من شعر أدونيس، صريحاً وظاهراً على نحو يمكّننا من تحديده في ما يلي:

أ – اهدنا الصّراط (سورة الفاتحة) – المزمّل (سورة المزمّل) – اقرأ (سورة العلق)

ب – مرثية الطّلول (مطالع أبي نواس ورؤيته للوجود والشّعر والإنسان)

"الفاتحة" و"المزمّل" و"العلق" دوالّ تؤسّس لانفتاح الخطاب على التّأويل. فـ"سورة الفاتحة" هي أوّل ما نزل من القرآن، وتسمّى أمّ القرآن. وقيل: نزلت من كنز تحت العرش. وليس في التّوراة ولا في الإنجيل ولا في الزّبور مثلها[2] وهي تكتسب، بهذه الصّفات، فرادتها المطلقة وتنفي وجود ما يشبهها. وباسمها "الفاتحة" تؤسّس لمعنى البدء والخلق الأوّل. واستحضارها في المقطع انفتاح على أفق شعريّ جديد. فالصّراط لن يكون إلاّ جسراً إلى كلمات فواتح أي أبجديّة ثانية. ولن يتأتّى ذلك إلاّ إذا تخلّصت الكلمات من آثار السّابقين والجاهز من المعاني. فذاك ما يُكسبُ القصيدة بكارتها ويغري بفعل الخلق.

ولكن من يقدر على ذلك ؟

نلتمس الإجابة في وجهة الخطاب: أيّها الشّاعر المزمّل بالوحي. الشّاعر وحده هو القادر على إخصاب الكلمات من خلال ارتباطه المباشر بالمقدّس أو بما يمارسه من

1 نفسه، ص 172.

2 خالد عبد الرّحمان العك، **تسهيل الوصول إلى معرفة أسباب النّزول**، دار المعرفة، بيروت، لبنان 1998، ص 19.

محو أو هدم، كذلك. فالجزء الأوّل من التّركيب النّعتيّ (المزمّل)[1] ينفي عن الشّاعر الجنون أو السّحر أو الكهانة. أمّا الجزء الثّاني من التّركيب (بالوحي) فانّه يؤكّد المعاني السّابقة ويضعنا مباشرة في أفق السّماويّ المقدّس.

ويسعفنا هيدغر بتصوّر يقوم فيه الشّاعر بدور الوسيط بين المقدّس والفانين – البشر. فالشّاعر يتلقّى الهبات السّماويّة أو إشارات المقدّس ليجعل منها، بعد ذلك، خطاباً للنّاس وتأسيساً الكينونة باللّغة التي هي سكن هذا الوجود بأسره[2]. ولمّا كان الشّاعر يستمد سلطته من المقدّس، فانّ خطابه الشّعريّ يتحوّل إلى تأسيس مستمرّ للأشياء في غير صورها المألوفة.

وفي هذا المقام يكتسب الفعل "اقرأ" دلالة مخصوصة. ففضلاً عمّا يتعلّق به من معاني التّقديس والبدء والمعرفة، فإنّ معاني جديدة تشتقّ من علاقة المفعوليّة: اقرأ مرثيّة الطّلول. للفعل ههنا سلطة الهدم، هدم الأشكال الثّابتة وقتل الأبجديّات السّابقة. فالمرثيّة، موصولةً بالأطلال ومسبوقةً بفعل الأمر (اقرأ) تتحوّل إلى دالّ ينتظم الخطاب كلّه ويضيء جوانب من تصوّر أدونيس للشّعر كما سنوضّح:

– المرثيّة خطاب تعود فيه الذّات، وهي ترثي، إلى الماضي تمجّده وتنفي إمكان تكرّره، لتؤكّد الفجيعة وتضاعف الإحساس بالفقد وتحوّل المرثيّ إلى نموذج متعال. وهذا يعني أنّ خطاب الرّثاء لا يعنيه المستقبل أصلاً، لأنّه زمن الحسرة الدّائمة. كما أنّ الحاضر بالنّسبة إليه هو زمن الفراغ والموت. فهو، إذن، خطاب ينطلق من الماضي ليعود إليه، لذلك نعدّه خطاباً منغلقاً زماناً ووجداناً وتصوّراً.

– الرّثاء، من الأغراض التي بُنيت عليها القصيدة القديمة والتقليديّة كذلك، وتسمّت به القصيدة التي ليس لها عنوان. والغرض مصطلح تصنيفيّ، به يتمّ البناء وإنتاج الخطاب، وفي إطاره تتمّ القراءة كذلك. وعلى هذا النّحو فإنّ الدّعوة إلى

1 ممّا يذكر في سبب نزول آية المزمّل، أنّ جماعة من قريش اجتمعت في دار النّدوة. وقالت سمّوا هذا الرّجل (الرّسول) اسماً يُصدرُ عنه النّاس أي ينفّر منه النّاس. قالوا: كاهن، قالوا: ليس بكاهن. قالوا: مجنون. قالوا: ليس بمجنون. قالوا: ساحر. قالوا: ليس بساحر. فبلغ ذلك النبيّ. فتزمّل في ثيابه وتدثّر فيها، فأتاه جبريل فقال: أيّها المزمّل... راجع جلال الدّين السّيوطي، **لباب النقول في أسباب النّزول**، ضبطه عبد المجيد طعمة الحلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص 317.

2 صفاء عبد السلام جعفر، "الشّعر والفكر عند هيدغر"، مجلّة **مدارات فلسفيّة**، الجمعيّة الفلسفيّة المغربيّة، العدد 10، سنة 2004، صص 153 – 171.

قراءة مرثيّة الأطلال، تصبح قتلاً للقصيدة القديمة وأغراضها ومتخيّلها. وبموت هذه القصيدة يشرع الشّاعر في التّأسيس للكتابة الجديدة.

– ليست المرثيّة اسماً أو نعتاً لنوع من الشّعر فحسب، وإنّما هي دالّ ينفتح بما نسجه من علاقات مع الفعل "اقرأ" على أزمنة الحداثة، ما تحقّق منها وما لم يتحقّق[1]. فالأمر بقراءة مرثيّة الأطلال هو دعوة إلى الخروج من الواحد إلى المتعدّد، ومن تقديس الماضي إلى زمن مفتوح. وفي هذا ما يكشف عن تعارض بين تصوّرين للشّعر: تصوّر أوّل، لا يرى الشّعر خارج تكرار النّماذج واستعادة الماضي. وهذا ما يتعارض مع مفهوم الكتابة. وتصوّر ثان، يسعى إلى تحرير الشّعر من الماضي المستعاد ليربطه بالمستقبل بما فيه من احتمالات.

والوعي بهذا التّعارض يمكن أن يشكّل مدخلاً إلى النّقد، نقد متصوّر الشّعر في إطار الرّؤية القديمة أو التّقليديّة بزمنيّتها المغلقة التي تقدّس الماضي وترفض أيّ إبداع خارجه، وعندما يشرع الشّعر في التّأسيس لهذه القيم، فإنّنا سنكون إزاء كتابة تؤسّس لرؤية حداثيّة تقوم على التّعدّد والاختلاف وإعادة التّسمية والتّصنيف. وهذه الرّؤية الزّمنيّة المفتوحة على كتابة ما لا يتسمّى، هي التي يدافع عنها أدونيس.

2 – 2 – إشارة عبور، الكتابة – الشعر:

للشّعر حدود ضبطها العرب انطلاقاً من قراءتهم لمنجزهم آنذاك. فخرجت خطابات كثيرة من دائرة الشّعر لأنّها لا تستجيب لتلك الحدود. وأهمّ تلك الخطابات هو الخطاب الصّوفيّ الذي فتح لأدونيس أفق تفكير واسع في الشّعر والشّعريّة وما يتّصل بهما من أسئلة تحرّض على إعادة النّظر في خانات التّصنيف وأسماء الأنواع...

هذا هو المسار الذي انخرط فيه أدونيس بوعي يهدف إلى المساهمة في بناء شعريّة

1 تذكّر هذه الدّعوة بما كان أبو نواس (139 – 195 أو 199 هجريّاً) قد أسّس له في استهلالاته خاصّة. وكثيراً ما استشهد أدونيس بأبي نواس وقد خصّه بتأمّلات متعدّدة في مواطن كثيرة ومتفرّقة من كتاباته. فأبو نواس أحد نماذج الحداثة العربيّة القديمة، بالنّسبة إلى أدونيس، لأنّه لم يقبل أن يرث وأن يكمل، وإنّما أسّس وبدأ من تجربته هو. فكان ذلك هدما أنجزته ذات أدركت اختلاف زمنها المعرفيّ، وجعلت ذلك الاختلاف إطاراً لبناء ايقاعها الشّخصيّ وسكنها الرّمزيّ. راجع، أدونيس، **الثّابت والمتحوّل تأصيل الأصول**، دار العودة، بيروت، لبنان 1982، ط 3، الفصل الرّابع.

ترفض أن تكون أشكال الكتابة فيها ثابتة ودلالاتها جاهزة قبل تجربة البناء ذاتها، لأنّ القبول بالجاهز المسبق يعني إقصاء الذّات الكاتبة وإيقاعها وتاريخها تكريساً للنّموذج. ولمّا كانت الكتابة تطرح سؤال اللّغة وكيفيّات تحويلها إلى خطاب، والإيقاع وطرائق تشكيله وتحديده، بل سؤال البناء بمعانيه المختلفة، فإنّ البحث في شعريّة الكتابة لا يفصل بين الخطاب الشّعريّ ونظريّته، كما أنّه لا يحدِّد الشّعريّة بالوزن أو القافية فقط. وهذا يعني أنّ شعريّة الكتابة ستبتدع لنفسها ما به تحدّد خصائصها لتتمايز عن غيرها، وأهمّ تلك الخصائص هي كيفيّات حضور الذّات في خطابها وقدرتها على التّغاير والاختلاف. فعلى الشّاعر أن ينشىء أشكاله بنفسه، لا أن يرث أشكال غيره، وأن يحوّل لغته إلى فضاء للخلق، لا أن يختزلها في مفهوم الأداة أو الوسيلة، وأن يجعل قصيدته حيّزاً للمتعدّد المتنوّع ويترك فيها من الفراغات ما يحرّرها من الاستسهال ويحميها ممّن يستعجلون قراءة الشّعر أو يكتفون بالقراءة الأفقيّة...

الباب الثالث

الكتابة ورهاناتها

الفصل الأوّل

كتابة الخطاب الموازي

1 – الكتابة وبناء العناوين:

1 – 1 – إشكال العناوين:

تعدُّ العناوين والبيانات والإهداءات والتّعقيبات والمقدّمات والتّنصيص على تأريخ الكتابة أو أمكنتها... خطابات موازية وثيقة الصّلة، في النّقد الحديث، بالنّصّ وسيرورة وجوده ومنزلته الرّمزيّة. فهي التي يكون بها نصّ ما كتاباً قابلاً للتّداول، بل إنّها جزء من أدبيّته وسمة من سمات اختلافه أو تمايزه عن غيره من الآثار بحسب تقاليد الكتابة والقراءة[1]

وقد كانت الثّقافة العربيّة القديمة تقبل وجود القصيدة دون عنوان، ولكنّها تعمد في المقابل إلى تسميتها برويّها (لاميّة الشّنفرى) أو بغرضها أو بصفتها (المعلّقة)... وفي هذا ما يؤكّد أهميّة العنوان، ليس، لأنّه يمكن أن يعدّ بذرة للنّصّ أو تكثيفاً له فحسب، وإنّما باعتباره ضرورة يقتضيها وجود الخطاب ذاته. فالعنوان – ولأنّه غالباً ما يبنى على الاختزال والتّكثيف – يمكن أن يكون مدخلاً إلى التّأويل أو جسراً للعبور من قراءة إلى أخرى بحسب الأنساق والثّقافات وخلفيّات القرّاء.

1 Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987, ps 59 – 68.

وتحتاج العناوين إلى تأمّل يتجاوز حدود النّظر الآنيّ إلى ما هو تاريخيّ ونظريّ لأنّ أمرها متشعّب، إذ ليس لها نموذج يجري عليه بناؤها[1] كما أنّها موضوع مقاربات مختلفة[2]. والباحث في قضايا العنوان يواجه صعوبات كثيرة منها: ما يبحث في الصّلة بين العناوين ومتونها - ونحسب أنّها صلة متغيّرة بحسب الأجناس وتجارب الكتابة والمراحل التّاريخيّة -، ومنها ما يتعلّق بما سنسميّه **العناوين الجامعة** أي تلك التي تجمع في أثر واحد، نصوصاً كثيرة مختلفة في أنواعها وأشكالها وأنماط كتابتها. فعنوان قصيدة أو رواية أو أقصوصة قد لا يطرح من المشاكل ما يطرحه عنوان مجموعة من النّصوص المختلفة في أنواعها، وقد ضمّها أثر واحد[3]. وكان جينيت (Genette) قد تحدّث، في سياق، تأمّلاته النّظريّة لقضايا العنوان عن نوعين من العناوين:

1 - العناوين - الموضوعات[4] (les Titres thématiques) وهي عناوين على صلة بالموضوعات المطروحة. ولهذا النّوع من العناوين سلطته، لأنّه قد يُوقع في الظنّ القدرة على الإحاطة بالمضمون بتلخيصه أو تكثيفه. لكن يظلّ العنوان - الموضوع في حاجة إلى قراءة موضعيّة محايثة لتبيّن ملامح التّفاعل المتحقّقة بينه وبين المتن. فقد يلخّص العنوان جزءاً من العمل فقط، وقد يكتفي بالإشارة الخاطفة إلى قضيّة مفردة من القضايا التي تناولها الكاتب، وقد يستوفي على نحو مكثّف العمل كلّه. وهذا يعني أنّ صلات انتسابه إلى المتن متراوحة بين القوّة والضّعف كما أنّها متفاوتة في كفاياتها الإقناعيّة من تجربة إلى أخرى[5]

2 - العناوين الخطابيّة[6] (les Titres rhématiques) وهي التي تشير إلى التّحديد الأجناسيّ أو الشّكل أو المضامين. فقد يحيل هذا النّوع من العناوين على نوع النّص

1 يطرح بناء العناوين أسئلة كثيرة، منها كيفيّة البناء ذاتها (كلمات مفردة أم تراكيب جزئيّة أو إسناديّة؟) وتحديد الوظائف المسندة إلى العنوان (تلخيص، توضيح، تلبيس؟) والبحث في كفاية العنوان الدّلاليّة وقدرته على الإغراء. ويمكن لهذه الأسئلة أن تشكّل بحثاً مستقلاً.

2 يمكن أن نشير إلى الاختلاف بين ليو هوك (Leo Hok) وكلود ديشي (Claude Duchet) في تحديد العناوين والتّمييز بين الرّئيس منها والثّانوي. ولجينيت (Genette) رأي في هذه المسألة. فهو ينفر من تسمية هوك للعناوين التي تحدّد موضوع النصّ بـ(Subjectaux) والعناوين التي تحيل على النصّ ذاته أو تعيّن نوعه بـ(Objectaux) ويقترح التّسميتين المثبتتين في البحث، جينيت، المرجع نفسه، ص 81.

3 Gérard Genette, op.cit, p85.

4 Ibid, Idem.

5 Gérard Genette, op.cit, ps 90 – 91.

6 Ibid, op.cit, p 91.

دون ضبط لموضوعه. وقد يغلب، في صوغه، تحديد الموضوع، وقد يكون جامعاً بين النّوع والموضوع.

ويشير جينيت إلى أنّ تقسيم العناوين إلى نوعين أو أكثر لا يلغي وجود وظيفة مشتركة بينها، وهي الوظيفة الوصفيّة[1] (la fonction descriptive) والمقصود بها هو ما يكثّفه العنوان عندما يجمع بين الإفصاح عن المضمون والإشارة إلى النّوع أو الشّكل. والثّابت أنّ مقاربة العنوان تظلّ رهينة القراءة، خاصّة بالنّسبة إلى العناوين الإبداعيّة التي تصلها بالقارئ علاقة غواية وفتنة وتأويل. ويعمد الكتّاب والنّاشرون، في أغلب الأحيان، إلى التّحديد الأجناسيّ (شعر، قصّة، رواية...) الذي يتمّ بموجبه التّصنيف والتّرتيب. وينشأ، في إطاره، عقد قراءة يحدّد للقارئ وجهة التّأمّل والتّمثّل والتّأويل ويذكّره بأنّه إزاء جنس أو نوع بعينه.

ولكن هل يتمّ الأمر على هذا النّحو دائما؟ ألا يمكن أن يسكت الكاتب أو النّاشر عن هذا التّحديد الأجناسيّ؟ ما الذي يضبط القراءة آنذاك؟ ألا يشرّع التّحديد الأجناسيّ إلى توحيد القراءات أو توجيهها على الأقلّ؟ وهل يحقّق العنوان المفرد المخصوص بنصّ واحد ما يحقّقه عنوان جامع مثلاً؟ ألا يحتاج العنوان الجامع إلى تأمّل متعدّد قياساً إلى يحتاجه العنوان المفرد؟

1 – 2 – "أبجديّة ثانية" عنوان جامع ؟

في **أبجديّة ثانية** ظهر، في الصّفحة الأولى من الغلاف، تحديد أجناسيّ واضح "شعر". تحديد له سلطته في توجيه مسارات القراءة، وربّما في الإغراء باستكشاف الممكن من الصّلات بين السّابق واللاّحق في شعر أدونيس. وهذا العنوان "أبجديّة ثانية" الذي سمّيناه عنواناً جامعاً، هو في الأصل عنوان القصيدة الأخيرة في الدّيوان (في حضن أبجديّة ثانية) وقد أُجرِيَ عليه حذف يتعلّق بمركّب الجرّ (في حضن...).

والأبجديّة هي اسم للألفاظ التي جمعت بها حروف الهجاء العربيّة. وقد سّميت كذلك باسم أوّل لفظة فيها. وهي "أبجد". ويقال "كتاب الأبجديّة" ويقصد به حساب

1 Gérard Genette, op.cit, p93.

الجمّل وتقابله الأرقام[1] والأبجديّة هي اللّغة وأصواتها، منطوقة أو مكتوبة. وهي الكتابة دون تحديد للنّوع أو الشّكل كذلك. فـ"أبجديّة ثانية"، هو عنوان هذه المجموعة التي تضمّ أحد عشر نصّاً هي: أحلم وأطيع آية الشّمس، يد الحجر ترسم المكان، المهد، المداعة، شهوة تتقدّم في خرائط المادّة، قبل أن ينتهي الغناء، البرزخ، وردة الأسئلة، أغنية إلى حروف الهجاء، القصيدة غير المكتملة، في حضن أبجديّة ثانية.

ويضعنا الجزء الأوّل من هذا العنوان "أبجديّة" خارج التّصنيفات الأجناسيّة. فهو لا يُحيل على موضوع محدّد ولا يعيّن نوعاً ولا يومىء إلى شكل بعينه، وإنّما هو دالّ يؤسّس لمعنى الكتابة بما هي تدوين وجمع[2] دون تحديد لأنماط المكتوب أو جنسه. أمّا النّعت" ثانية" فإنّه مشحون بدلالات متعدّدة منها: الإشارة إلى سابق ولاحق أو قديم وجديد، والاستدراك على أولى لعلّها فقدت كفايتها في كتابة الوجود، ومنها كذلك التّأسيس للاختلاف والتّغاير بوجود أبجديّة أولى وثانية... وهذا التّعدّد في المعاني يفتح الباب أمام السّؤال: هل هذه الأبجديّة ثانية لأنّها تستدرك على سابقة لها أم هي ثانية لأنّها مسكونة برغبة الهدم والبدء من جديد؟ ولماذا "أبجديّة ثانية" وليس أبجديّة "أخرى"؟ ومن يكتب هذه "الأبجديّة الثّانية"؟ وما رهاناتها؟

إنّ ما يوحي به النّعت "ثانية" هو أنّ "الأولى" لم تعد قادرة على كتابة الذّات والعالم والأشياء، لذلك كان لابدّ من "ثانية" تحاول أن تقول ما لم تقله "الأولى". يقول أدونيس في قصيدة "في حضن أبجديّة ثانية":

– في حضن أبجديّة تحضن الأرض، يسهر قاسيون وأستيقظ
أقرأ وأكتب وأقول كلاماً للنّبذ: ليس شعراً وليس نثراً.[3]

الأبجديّة الثّانية هي أبجديّة النّفي(ليس،ليس) أو الإلغاء والشّطب لأنّه لا إمكان للتّأسيس دون تبديد للسّابق أبجديّة وذاكرة ودون نسيان للحدود القديمة. وقد وجدنا خطاباً آخر يتقاطع مع هذا أشرنا إليه. يقول في قصيدة "يد الحجر ترسم المكان":

– لا أقول نثراً ولا أقول شعراً

---

1 **المنجد في اللّغة والأعلام**، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1994.

2 جاء في اللّسان: كتبت الكتاب أي جمعته حرفاً إلى حرف، وتكتّبوا أي تجمّعوا، ويقال اكتتب الرّجل إذا كتب نفسه في ديوان السّلطان.

3 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 193.

بل أكتب رقيماً
[في الرّقيم خمسة أقوال:
اللّوح
الدّواة بلغة الروم
القرية
الوادي
الكتاب (لسان العرب)] [1]

المشترك بين الخطابين هو أنّ أدونيس يعرّف كتابته بالسّلب (ليس شعراً، وليس نثراً) (لا أقول نثراً، ولا أقول شعراً) ويظلّ هذا التّعريف محتفظاً بغموضه. فحتّى ما أُستدرك به (بل أكتب رقيماً) وبدا تفسيراً أو بياناً، انقلب على نفسه ولم يلغ الالتباس والغموض. فما ورد بين معقوفين للشّرح والتّوضيح، في الشّاهد الثّاني، وقف دون تحقيق ذلك. بل إنّه زاد الخطاب غموضاً بأن جعل الدّلالة احتماليّة ترفض التّحديد الثّابت.

فكأنّ الشّاعر يروم العودة إلى لحظة البدء، أي قبل أن تستبدّ بالكتابة تصنيفات النّقاد[2]. فهذه الكتابة، إذن، تعلن استعصاءها على التّصنيف والتّسمية ولا تقبل أن تنعت إلاّ قياساً إلى كتابة أولى. واللاّفت أنّ لهذا العنوان "أبجديّة ثانية" نسباً، يمتدّ إلى قديم أدونيس وتحديداً إلى قصيدة "قبر من أجل نيويورك" التي يقول فيها:

أبجديّة ثانية تطلع في تضاريس الغرب[3]

ولئن كانت هذه هي المرّة الوحيدة التي يرد فيها هذا التّركيب (أبجديّة ثانية) بصيغته هذه، فإنّ دالّ "أبجديّة" سواء أكان منسوباً إلى المتكلّم أم غير منسوب منعوتاً أم غير منعوت... قد تكرّر في قصائد كثيرة مقترناً أكثر الأحيان بالذّات كاشفاً رؤيتها للوجود. وقد اخترنا بعض الشّواهد نستأنس بها في استجلاء ما تمّت الإشارة إليه.

1 نفسه، ص 37.
2 قد يقتل النّص بتصنيفه في خانة معيّنة، فيكون تقبّله خارجها أمراً عسيراً وقد يصبح ذاك العسر داعياً إلى التّهميش. فكثيرة هي النّصوص التي همّشها النّقد والنّقّاد لأنّها فاضت على خاناتهم التّصنيفيّة الضيّقة (كتابات المتصوّفة خاصّة).
3 أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة** (في مجلّدين) دار العودة، بيروت، لبنان، ط5، المجلّد الثاني، 1988، ص294.

عنوان القصيدة	موقعها في الأعمال الشّعريّة	الشّاهد
بيروت	المجلّد 2، ص 72	يسكنُ في بيروت والأرضُ في عينيه أبجديّةٌ...
جسد الحصاة	المجلّد 2، ص 156	وأنا الدّهرُ والطريق أخضّ البحرَ-موتي سفينة،وبقاياي انفجار يجيء أو أبجديّة...
مقدّمة لتاريخ ملوك الطوائف	المجلّد 2، ص 254	مثلما تنضح الأبجديّة لا لكي ألأم الجراح لا لكي أبعث المومياء بل لكي أبعث الفروق... الدّماءْ تجمع الورد والغراب...
هذا هو اسمي	المجلّد 2، ص 274	ولتولد حراب الوقيعة الأبديّة بيننا حفرة انهدام وصوتي هذيان المغير يكسر عكاز الأغاني ويقلع الأبجديّة
قبر من أجل نيويورك	المجلّد 2، ص 291	عن بقايا خنازير في بستان الأبجديّة تدوس الشعر
جسد	المجلّد2، ص 603 – 642	قلت للأبجديّة: تَشَهّيْت وَوَحّمتُكِ أصنع نبضي، نسغاً لأبجَديّتي
سيمياء	المجلّد 2، ص 709 – 708	يعتذر إليك يا أبجديّة ويقول لا نعم لا ويرتمي يبسط راحة يده يجلوها مرآةً يحدّق فيها يسأل نفسه: من أنت أيّها السيّد؟ من يقول لأدونيس من هو؟
	المجلّد 2، ص 725	أمحو وجهي – أكتشف وجهي أيتها الأبجديّة البائسة ماذا أستطيع بعد أن أحمّلك وأيّة غابة أزرع بك أتجرجر وراءك أنا الجذرَ الوحشي

ندرك ما في الاقتطاع من اختزال يجعل التّعليق على هذه الشّواهد نسبيّاً ومفتوحاً على إعادة القراءة أو النّقض أصلاً. ولكنّنا نستطيع أن نؤكّد أنّ قراءتنا للقصائد التي أُقتطعت منها الشّواهد، أتاحت لنا أن ننتهي إلى أنّ المشترك بين تلك النّصوص، هو ذاك الصّراع الخفيّ بين الذّات والأبجديّة، صراع يستقطبه معنيان، هما:

الهدم	البناء
بقاياي انفجار يجيء أو أبجديّة، يقلع الأبجديّة، تدوس الشّعرَ في بستان الأبجديّة، أيّتها الأبجديّة البائسة...	تنضحُ الأبجديّة، تشهّيْتِ ووحّمْتُك، أصنع نبضيَ نسغاً...

صراع دائم بين الشّاعر الذي تغيّرت صوره، والأبجديّة التي لا يمكن أن يتمّ بناءٌ ولا هدمٌ إلاّ بها وفيها. وطبيعة هذا الصّراع هي التي تلوّن فعل الكتابة وتؤكّد صلته بالجسد في حالتي الخصوبة والعقم:

أ – الخصوبة: قلت للأبجديّة: تَشَهيّتِ ووَحّمْتَكِ

ليس يخفى أنّ الخلفيّة التي بُني بها هذا الحوار هي التّأنيث، وأنّ الضّمنيّ أو الحاضر – الغائب، هو جسد الأنثى، وهي في حالة وحام. ولا وحام إلاّ بعد إخصاب. والوحمى تتشهّى أثناء وحامها. والحاصل هو أنّنا إزاء استعارة جنسيّة، طرفاها: الشّاعر المخصب أو الذّكر – الحارث – الكاتب من جهة، والأبجديّة الأنثى التي تحقّقت شهوتها وبدا وَحَمُها، من جهة ثانية. وهذا يعني أنّ فعل الكتابة جنسيّ في صورة من صوره. فالعلاقة بين الشّاعر واللّغة قائمة على الشّهوة واللذّة: أصنع نبضي نسغاً لأبجديّتي

فإذا كان النّسغ هو ذاك الماء (السّائل الدّافق) الذي تمتصّه الجذور من الأرض، ويجري في السّاق والأوراق بواسطة العروق، فإنّ السّائل الذي ستحيا به الأبجديّة هو دم الشّاعر. فالكتابة، إذن، فعل لا يتحقّق إلاّ وفي القصيدة شيء من جسد الشّاعر، قد تقدر اللّغة على تسميته وقد لا تقدر!

ب – أمّا حالة العقم، فيظهر فيها عجز الأبجديّة عن احتواء الشّاعر جسداً ومتخيّلاً. يقول في قصيدة "سيمياء" التي أشرنا إليها في الجدول:

أمحو وجهي – أكتشف وجهي
أيّتها الأبجديّة البائسة
ماذا أستطيع بعد أن أحمّلك
وأيّة غابة أزرع بك
أتجرجر وراءك
أنا الجذرَ الوحشيّ

تعجز الأبجديّة عن الإحاطة بالذّات في تنوّعها واختلافها. وتتشكّل مقابلة واضحة وصريحة بين الأبجدّية البائسة أو العقيمة من جهة، والشّاعر الذي بنى لنفسه صورة فريدة من جهة أخرى: أنا الجذر الوحشيّ، صورة قائمة على التّخصيص في ما يختاره "الأنا" لنفسه من صفات لا يشاركه فيها أحد. وهي صفات الأصالة والفرادة والغرابة. وقد اشتقّها الشّاعر كلّها من المركّب النعتيّ: الجذر الوحشيّ. فـ"الجذر" هو الأصل من كلّ شيء. ولمّا تعلّقت به صفة "الوحشيّ"، فقد دلّ تعلّقها على معنى الفرادة والاختلاف والغرابة. وهي معان كامنة في صفة الوحشيّ الذي هو: من كان مفرداً عّز نظيره بين النّاس[1].

تتحوّل صورة الشّاعر – الكاتب، إذن، وتتراءى الأبجديّة سكناً رمزيّاً، فيه من نبض الشّاعر ومن جسده ما يومئ إلى الألفة والعشق بينه وبين اللّغة، خاصّة إذا طاوعته واستطاع أن يحوّلها إلى علامات تدلّ عليه. ولكنّ هذا لا يلغي حالات أخرى تبدو فيها الأبجديّة عصيّة حروناً تذكّر بما قاله سويد بن كراع. وعلى الشّاعر في مثل هذه الحالات أن يخوض الصّراع وأن يشهد آلام الكتابة لأنّ اللّذّة التي ينشدها الكاتب، وليس النّاسخ، لايمكن أن تتحقّق خارج حيّز الصّراع والمكالأة والسّهر.

إنّ تعدّد معاني الأبجديّة، يجعلها تتراوح بين الدّلالة على الكتابة – الحرف والدّلالة على الوجود. أبجديّة إنسانيّة وأخرى إلهيّة تتشعّب العلاقة بينهما في نظر المتصوّفة الذين تأوّلوا الحروف في علاقتها بالوجود. وهو ما نجده مكثّفاً لدى ابن عربي الذي يقول: العالم حروف مخطوطة مرقومة في رقّ الوجود المنشود ولا تزال الكتابة فيه

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (وحش).

دائمة لا تنتهي[1] والله هو الكاتب الحقيقيّ الذي لا تنتهي كتابته مطلقاً. أمّا الإنسان، فمستكتب أو ناسخ. وبهذا المعنى فإنّ ما نسمّيه كتابة إنسانيّة ليست في بعض نماذجها إلاّ كتابة للكتابة الإلهيّة.

وفي هذا الإطار يمكن أن نفهم تعدّد الأبجديّات وأن نميّز بين الكتابات...وبصرف النّظر عن الأصل أو ميتافيزيقا البدء، فإنّنا نعتبر الكتابة في "أبجديّة ثانية" إعادة كتابة لمتعدّد يعسر ضبطه أو تحديد مصادره. ففي هذه القصائد من الأسطوريّ والتّاريخيّ والقرآنيّ والصّوفيّ والشّعبيّ، بقدر ما فيها من تضمينات واقتباسات مختلفة لشعراء من الشّرق والغرب ومن مصادر ورؤى وتيّارات متقاربة ومتباعدة في آن معاً... يعاد تركيبها على نحو تتحوّل فيه الكتابة إلى حدث، بدءاً من صفحة الغلاف الأولى وصولاً إلى صفحته الأخيرة التي حملت صورة أدونيس[2].

2 – العناوين ودلالاتها:

كنّا قد أشرنا إلى الحذف الذي طرأ على عنوان النّصّ الأخير (في حضن أبجديّة ثانية) ليصبح التّركيب "**أبجديّة ثانية**" عنواناً للمجموعة كلّها. وقد رُسِمَ هذا العنوان في وسط الصّفحة الأولى من الغلاف، وتحته عمود مستطيل. وفي الجزء المطويّ من الصّفحة الأولى نقرأ ما يلي: صَمَّم الغلاف كمال بلاّطة، بناءً على تفصيل من لوحة له بعنوان "الألف" (1993)[3] وللألف منزلة مخصوصة في الأبجديّة والقرآن وتأويل

1 عن خالد بلقاسم، **الكتابة والتّصوّف**، ص 57.

2 المتداول أن الصّفحة الأخيرة في الغلاف حيّز لكتابات متنوّعة ورغبات الكاتب والنّاشر كذلك. وعادات التصرّف في الصّفحة الأخيرة من الغلاف تختلف من الشرق إلى الغرب ومن ناشر إلى آخر ومن مرحلة تاريخيّة إلى أخرى، ومن النّادر أن تملأها صورة الكاتب، كما هو الشأن في مجموعة **أبجديّة ثانية**. فهل أدونيس نكرة حتّى تغطي صورته الصّفحة الأخيرة كاملة أم هو الاحتفاء بالصّورة بعد أن تمّ الاحتفاء بالاسم في أكثر من موطن في المجموعة؟!

3 لهذا الرسّام تجربة سابقة في تصميم كتب أدونيس الشعريّة. فقد أعدّ له تصميماً لكتاب الأوائل سنة 1992. وتحدّث عن تلك التّجربة وكشف الخلفيّة التي وجّهته في عمله ذاك. فهو يقول إنّه بنى الكتاب على ثنائيّات في الأشكال والألوان وجعل البناء موحياً بمركزيّة الجرح. والجرح، من العناصر البانية للخطاب الأدونيسيّ، سواء وُصِلَ بالأسطورة ومتخيّلها أم بالذّات وتجربتها أم بالواقع المعيش وآلامه. راجع كمال بلاطة، المرايا التّشكيليّة، **مجلّة مواقف**، عدد 72 سنة 1993، ص138 وما بعدها.

المتصوّفة للحروف. فهي الحرف الأوّل في الكتابة والأبجديّة، وحرف البدء في سور من القرآن (البقرة، آل عمران، الأعراف، يونس، هود، يوسف، الرّعد، إبراهيم، الحِجر، العنكبوت، الرّوم، لقمان، السّجدة) وهي الحرف الذي يقابله رقم1 في حساب الجمّل، وحرف النّطق الأوّل بعد صمت الوجود الأزليّ. واستقامتها في الرّسم تنزّهها عن النّقص في تأويل ابن عربيّ. وهو ما يجعلها في مرتبة البدء والكمال والاستغناء.

بهذه المعاني والتّأويلات ننتقل من الجرّ والإضافة (في حضن أبجديّة ثانية) إلى الرّفع والابتداء في (أبجديّة ثانية) ولنا في اللاّحق من شعر أدونيس قصيدة بعنوان "أبجديّة" من ديوان "أوّل الجسد آخر البحر" يقول في مطلعها:

- **ألف**

آدم أدونيس\
أنتِ رؤياي حدّثيني عن أشيائنا\
قبلَ أن تكون[1]

الألف هي الحرف الأوّل في اسم آدم. وآدم هو أوّل الخلق، المشترك بين آدم وأدونيس هو ما تؤوّل به الألف التي هي من نصيب الحضرة الإلهيّة في تصوّر ابن عربيّ[2] الذي وازى بين حركة رسمها (تُرسم من أعلى إلى أسفل في حركة نزول) ونزول القلم مستنداً في ذلك إلى الحديث النّبويّ: "ينزل ربّنا إلى السّماء الدّنيا".

بهذا التّأويل نكون في مقام البدء، كما نكون في سياق يسري فيه الإلهيّ في الإنسيّ، والأزليّ في النّسبيّ، والمقدّس في المدنّس، والتّاريخيّ في الأبديّ. وليس هذا التّداخل إلاّ شكلاً من أشكال الهدم للحدود وإلغاء للمسافات الفاصلة بين المراتب والأجناس والأنواع والأنساق والثّقافات. للشّكل، إذن، دلالاته وصلاته بالخطابين الشّعريّ والصّوفيّ. وهي صلات يؤكّدها الرّسم (الألف) والتّوضيح الوارد في الجزء المطويّ من الغلاف.

1 راجع، أدونيس، **أوّل الجسد آخر البحر**، ص 177.
2 خالد بلقاسم، **الكتابة والتّصوّف**، ص 49.

2 – 1 – العناوين الدّاخليّة بين الضّرورة والاختيار:

العنوان الخارجيّ ضرورة يقتضيها وجود الكتاب وتداوله. فالكتاب لا يمكن أن يعرف، إذا لم يحمل اسماً – عنواناً، لذلك فإنّ وجود العنوان الخارجيّ تمليه تقاليد المؤسّسة الأدبيّة وما تقوم عليه من أسس ومبادئ في التّأريخ والتّرتيب والتّصنيف. ولكن هل هذا هو شأن العناوين الدّاخليّة؟[1]

يحتاج الجواب إلى دراسة موضعيّة، لأنّ أمر العناوين الدّاخليّة في رواية أو ديوان ليس هو ذاته في كتاب نقديّ أو مجلّة أو صحيفة... فحضور العناوين الدّاخليّة وغيابها يتراوحان بين الضّرورة والاختيار بحسب الأنواع الأدبيّة. فالقصائد (التّقليديّة خاصّة) يمكن أن تتمايز حتّى إن كانت دون عناوين. وقد يكون تمايزها أظهر قياساً إلى المتواليات في الملحمة أو الرّواية أو العمل التّاريخيّ أو الفلسفيّ[2]

وفي الأعمال الشّعريّة الحديثة أصبحت العناوين الدّاخليّة ضرورة مطلقة يستوجبها الفصل بين القصائد، والحديث عن وجود شيء اسمه "ديوان" وإلاّ فإنّ العمل كتاب شعريّ أو قصيدة واحدة. فماذا لو حذفت العناوين في مجموعة "أبجديّة ثانية"؟ ألا يمكن أن تصبح النّصوص جميعها أو بعضها على الأقلّ نصّاً واحداً طويلاً ؟ وهل سنتحدّث، حينها، عن مجموعة شعريّة أو ديوان؟

1 يحتاج تأمّل العناوين في تجربة أدونيس إلى بحث مستقلّ لأنّه يكرّر العنوان نفسه مفرداً أو في تركيب لنصوص مختلفة. وهذا يطرح أسئلة كثيرة منها ما يتّصل ببناء العنوان وشعريّته ومنها ما يتعدّاه إلى علاقة العناوين بالمتون. وقد وجدنا في الأعمال الشعريّة الكاملة شواهد كثيرة على ما ذكرنا نكتفي ببعضها:

العنوان	المجلّد	رقم الصّفحات	العنوان	المجلّد	رقم الصّفحات	العنوان	المجلّد	رقم الصّفحات
الحلم	1	155 - 69	الحوار	2	434	المدينة	1	360
الحلم	2	238	دمشق	2	69	المدينة	1	402
حوار	1	295 - 288	دمشق	2	246	الأشياء	1	366
حوار	2	233	المدينة	2	240	الأشياء	1	95

أمّا العناوين المكرّرة، وهي جزء من تراكيب مختلفة، فكثيرة. منها: – مرآة للكرسيّ – مرآة للوقت – مرآة السيّاف – مرآة لزيد بن علي – مرآة الحلم... أوّل الشيء – أوّل الجسد – أوّل الشّعر...مرثيّة عمر بن الخطّاب – مرثيّة الحلاّج – مرثيّة بشّار... شجرة الشّرق – شجرة الحنايا – شجرة النّار...

2 Genette, op. cit, p 315.

إنّ العناوين الدّاخليّة في "أبجديّة ثانية" ضروررة أملتها التّقاليد الحديثة كتابة وقراءة. فقصائد المجموعة قد كتبت في أوقات مختلفة وأماكن متباعدة. ولكلّ قصيدة عنوانها. وفعل "الجمع" أو "الضمّ" لا يعني الاستغناء عن هذه العناوين. ولكن ألا يمكن أن ينوب البياض عن العنوان في الفصل بين القصائد في مجموعة شعريّة؟ وهل تحتاج القصيدة إلى العنوان دائماً؟

يشير كوهين، مثلاً، إلى أنّ الخطاب النثريّ علميّاً كان أو أدبيّاً، يحتاج إلى عنوان دائماً. أمّا الشّعر فيمكن أن يستغني عن العنوان لأنّ القصيدة تنقصها (...) الفكرة التّأليفيّة التي يعبّر عنها العنوان[1]. وإذا كانت للعناوين وظائف متعدّدة منها المركزيّ والثّانويّ[2] فالثّابت أنّ صلاتها بالمتن متراوحة بين التّصريح والتّلميح والوضوح والغموض والقوّة والضّعف...

والعناوين الدّاخليّة في "أبجديّة ثانية" تضع الباحث أمام أسئلة كثيرة، لأنّها ليست من قبيل تلك العناوين التي تحمل دلالة واضحة أو تنبئ عن مضمون الخطاب. وهو ما يجعل الصّلة بينها وبين القصائد مرشّحة للغموض والانفتاح على التّأويل أو القراءات المتعدّدة. وما دام الأمر كذلك، فللقصيدة أن توثّق صلتها بعنوانها ولها أن تخطّ مسارها دون توجيه من العنوان فتَلقَى قارئها في حلّ من كلّ تأثير تؤسّسه سلطة العناوين.

2 – 2 – من العنوان إلى المكان والتّأريخ:

حرص أدونيس في "أبجديّة ثانية" على ذكر أمكنة الكتابة وأزمنتها. وهو ما لم يكن حريصاً عليه دائماً في أعماله الكاملة. والحال أنّ هذا الحرص يظهر ويختفي حتّى في اللاّحق من أعماله[3]. ونحسب أنّ هذا يحتاج إلى تأمّل.

1 Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion,1966, p 159.

2 Genette, op. cit, ps 80 – 81 – 82.

3 لعلّه من المفيد أن نشير إلى أنّ الكتابين ظهرا في طبعتيهما الأوليين سنة 2003 وفي دار النّشر نفسها. (وهذا يرجّح أنّ الشّاعر هو الذي اختار أن يثبت تلك العتبات أو يحذفها) فكتاب **أوّل الجسد آخر البحر** قد خلا من أيّ تنصيص على الزّمان أو المكان، في حين أنّنا نجد في كتاب **تنبّأ أيّها الأعمى** نصوصاً مقيّدة بأزمنتها وأمكنتها وأخرى سائبة.

العناوين الدّاخليّة في "أبجديّة ثانية"	المكان والتّأريخ
1 – أحلم وأطيع آية الشمس	(باريس، خريف 1988)
1– يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء)	(عمّان – باريس 18 / 1991/10 – 30 / 01 / 1992)
2– المهد	(بيروت، 10 آذار 1983)
3– المداعة	(صنعاء – باريس 25 تموز 10 آب 1990)
4– شهوة تتقدّم في خرائط المادة	(باريس، أواخر 1986 أوائل 1987)
5– قبل أن ينتهي الغناء	(باريس، أوائل أيلول 1992)
6– البرزخ	(باريس 20 حزيران بودابست 14 تموز 1991)
7– وردة الأسئلة	(باريس، أوائل شباط 1991)
8– أغنية إلى حروف الهجاء	(باريس، نوفمبر 1993)
9– القصيدة غير المكتملة	(باريس، أواخر أيار 1993)
10– في حضن أبجديّة ثانية	(باريس، أوائل كانون الثاني 1993)

ما وظيفة ذاك التّقييد ؟ أهو ذاكرة لتلك النّصوص تحفظ بعض أسرارها أم أنّه مجرّد تأريخ للكتابة ؟ ألا يمكن أن يكون ضبط التّأريخ مدخلاً إلى رصد إبدالات الكتابة؟ ألا تؤسّس تلك التّنصيصات للانفتاح على السّياق الذي تمّت فيه الكتابة؟ ولكن ألا يحوّل التّنصيص على الزّمان والمكان، الكتابة إلى كتابة للحادثة أو كتابة للوقائع؟ وهل نستطيع أن ننكر على نحو مطلق أنّ المكان قد يكون قادحاً لفعل الكتابة.

أليست بعض النّصوص في هذه المجموعة بالذّات، مشاهدات لأمكنة محدّدة في أزمنة بعينها، تحوّلت إلى قصائد أعيد، فيها، بناء المكان شعريّاً؟

ولكن، ألم يقل أدونيس نفسه: إنّ الشّعر هو أقلّ أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزّمان والمكان لأنّه في غير حاجة إلى مواد محسوسة[1]. فهل هذه كتابة استحضار أم رؤيا؟

ألا تقوم بين الاستحضار والرّؤيا، فروق عوّل عليها أدونيس في بناء تصوّره لما

1 أدونيس، زمن الشّعر، ص 10.

تختلف به الكتابة الحديثة عن التّقليديّة، على اعتبار أنّ الكتابة الحديثة هي كتابة رؤيا أمّا التّقليديّة فإنّها كتابة استحضار وذاكرة؟

ليس ضروريّاً أن نجيب عن الأسئلة المطروحة كلّها. ويكفينا أن نشير، انطلاقاً من بعضها، إلى أنّ تاريخ الكتابة ومكانها، يمكن أن يكونا باباً إلى التّأويل. فمفهوم الكتابة يتّسع للخطاب وعتباته وما يكون من عناصر أخرى موازية. وفي هذا السّياق، نتصوّر أنّ التّأريخ لـ"وردة الأسئلة" – وقد كُتبت في باريس أوائل شباط 1991 – مقصود. وهو تأريخ حرب الخليج الثّانية. وقد رفدته إشارات كثيرة إلى العراق. يقول أدونيس:

– نقول لجلقامش:
افتتح هذه اللّغة المقفله
أعطنا شاهداً لا رقيباً
أعطنا ما تقول الحياة وما يتوهّج في غربة الأسئله
لا تزال جيوش الخرافة تغزو بلادك، آتية من سدوم
أعطنا ما تقول العناصر، لا ما تقول الغيوم[1].

بُني الخطاب، في هذا المقطع، بالأسطورة ليشتقّ منها ما يصل الماضي بالحاضر. فجلقامش هو الذي رأى كلّ شيء. وهو الذي ظلّ يبحث عن أسباب الخلود. ولكنّ الآلهة غضبت عليه وانتقمت منه بقتل صديقه انكيدو. ثمّ بظهور الحيّة التي سرقت منه عشبة الخلود. فهل قَدَرُ جلقامش أن يحلم بالخلود وأن يصارع من أجل الحياة، لتنتقم منه الآلهة في آخر الأمر؟ وهل قَدَرُ بلاده (العراق) أن تهاجمها جيوش سدوم وتهدمها وتحوّل أساطير الخلق فيها إلى خرافات؟!

إنّ القصيدة تؤرّخ لزمنها وتهدم الحدود بين الأسطوريّ والتّاريخيّ الحادث الآن وهنا، والمقدّس والمدنّس، لأنّ رهانها هو تأكيد الصّلة بين الذّات والخطاب والواقع، على نحو شعريّ تكشف عنه رغبة الشّاعر في نقل رؤياه إلى غيره. وهذا ما جعل الخطاب يراوح بين الإفراد والجمع في بناء الفعل (أقول/نقول) الذي تكرّر

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، صص 157، 158.

مقترناً بمفعوله جلقامش اثنتي عشرة (12) مرّة. وهو ما يعني أنّ هذا الدالّ الأسطوري (جلقامش) قد تحوّل إلى نواة يشتقّ منها الشّاعر الدّلالة ويصرّفها بين رفض الواقع الآن وهنا، والحلم بالتّوحّد مع جلقامش. وذاك التّوحّد هو المدخل إلى رؤية ما لا يراه الآخرون: لا تزال جيوش الخرافة تغزو بلادك، آتية من سدوم[1].

ولكن علام تحيل سدوم؟ على واقعيّ أم متخيّل، على مكان أم على التّوراة؟ وهل تنفصل سدوم عن معنى الهدم وقلب البلاد سافلها على عاليها وإنزال العذاب بأهلها؟ ألا تكون جيوش الخرافة هي المعادل الرمزيّ للأفعى التي سرقت عشبة الخلود من جلقامش؟!

إنّ جلقامش الذي رأى كلّ شيء هو رمز الخلود، ونقيضه هو الأعمى الذي لا يرى شيئاً ولا يرغب إلاّ في القتل. ومن هذا التّقابل بين القدرة على رؤية كلّ شيء والعمى عن كلّ شيء، يُشتقّ تقابل آخر بين الحياة والموت. وبآليّة التّقابل ينبني هذا المقطع الذي ذكرناه، بل القصيدة بأكملها. فما خلّفته جيوش الخرافة هو الموت والخراب والدّم الفاسد. ذاك ما رآه أدونيس هذه المرّة:

– قُلت عنه، دم فاسد ولم أتردّد
أن أكرّر: هذا الزّمان دم فاسد[2]

ليس الدّم الفاسد إلاّ استعارة تصوّريّة تحوّل فيها المجرّد (الزّمان) إلى سائل فاسد (دم) لتأكيد معاني الخراب والهزيمة والشّقاء التي كثّفتها بعض الأسماء في القصيدة: آدم من حديد، حواء جبّانة، أبو لهب، حمّالة الحطب، أيلول...

وقد تكرّرت جملتا: أقول لجلقامش – نقول لجلقامش، فحوّل تكرارهما الاسم العلم إلى قناع، ودالّ إيقاعيّ يكثّف حضور الأسطورة التي أعاد الشّاعر كتابتها. ذاك ما أتاح للشّاعر أن يرى كلّ شيء: أيلول الأسود والقتل والتّشريد والكبت. يقول في القصيدة نفسها:

---

1 سدوم مدينة في الأردن، أصابها الدّمار. وقد جاء في الكتاب المقدّس (تكوين 23/19) أن الله دمّرها هي وعمّورة لكفر أهلها وفجورهم. فأصحابها يقطعون الطّريق ويأتون الفواحش وهم المعروفون في القرآن بقوم لوط.. راجع، محمّد بن أحمد كنعان، **قصص الأنبياء وأخبار الماضين**، خلاصة ابن كثير، مؤسّسة المعارف، ط 1، 1996 ص 309 وما بعدها.

2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 155.

- أمطرت فوق أنقاض أيلولَ أيلولُ جسر بين عيني وعيني
وأيلول بيت الخريف الذي أخذ الآن يهبط في ذرواتي فاجع أن أقول
على سلّم الموت لاقيت حبيّ غير أنّي على سلمّ الموت لاقيت
حبّي وموتي صوت
يتغنّى بظلّي يغنّي له وأنا مثله: مهنتي أن أغنّي لتجاعيد قيس
لمراراته التي تتناسل بين حروف الهجاء
أقرأ السّحر والكيمياء
أنتشي في مدار البكاء على الطلل العربيّ وأجري رياح الحنين
في الهباء وتاريخه الأمين [1]

ليس غير الموت، **معجماً**، يهيمن في القصيدة، وفي هذا المقطع تحديداً (أيلول، الأنقاض، الخريف، فاجع، الموت، تجاعيد قيس، مراراته، البكاء، الطلل، الهباء) ورغم ذلك، فإنّ الشّاعر رأى مرّة أخرى، أنّ هذه الأرض ستولد من جديد، كما يولد طائر الفينيق من رماده. يقول في المقطع الأوّل من القصيدة نفسها:

- إنّها أرضنا تتمرأى في تآبينها
مرّ الفينيق فيها وتنوّر أبعادها وتغنّى بها
ورواها
وغنّى لها
واحترق [2]

الدالّ الأسطوريّ الذي بُني به هذا المقطع هو الفينيق الذي ارتبطت به دلالات البعث والتّجدّد والخلق الذّاتيّ... فضلاً عن صلته بالشّمس ودورتها والفصول وتحوّلاتها.

لقد أوردنا هذه الشّواهد وتأوّلناها، لنؤكّد أنّ صلة النّصوص بأزمنتها وأمكنتها، تستحقّ التّأمّل. ولنشير إلى أنّ الزمّان والمكان من بواعث الشّعر وممّا قد يشكّل

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 160
2 أدونيس، نفسه، ص 153. ولعلّه من المفيد أن نشير إلى أنّ الفينيق من الرّموز الأثيرة بالنسبة إلى أدونيس.فهو يكرّره باستمرار.

مداخل قرائيّة. ولكنّ هذا لا يعني أنّ كلّ تحديد للزّمان أو المكان يتوفّر على دلالة أو إيحاء.

2 – 3 – من العناوين إلى المتون:

ظهرت العناوين الدّاخليّة في **أبجديّة ثانية** في صفحات مستقلّة. وقد كتبت في الأسفل، لا في الأعلى، على نحو ما تواتر من مواقع للعنوان الرّئيس عادة. فلم تعد العناوين تلك الثريّا التي تلقي بضوئها على ما تحتها، وإنّما غدت بذرة تنبت منها القصيدة. ومن الثّريا إلى البذرة يتحوّل العنوان بين أنماط من البناء: من اللّفظة المفردة مروراً بالجملة، وصولاً إلى الخطاب. فبين العنوان الأوّل (أحلم وأطيع آية الشّمس) والثّاني (يد الحجر ترسم المكان) والثّالث (المهد) مثلاً، من الفروق في البناء ما يحتاج إلى تأمّل:

– العنوان الأوّل خطاب تكثّف فيه "الشّمس" دلالة الانفتاح على الأسطوريّ والمقدّس، إذ الشّمس موصولة بالأسطورة وبالمقدّس الدّينيّ (القرآن). وقد وظّف أدونيس من الأسطورة بعض عناصرها في بناء صورة للمكان (القاهرة) فيما كان يومئ إلى مراجع الكتابة.

– أمّا في العنوان الثاني، فإنّنا إزاء جملة بالمعنى اللّسانيّ (يد الحجر ترسم المكان) قوامها استعارة تحوّلت إلى قصيدة، وقد تجاوزت تلك الاستعارة حيّزها النّصيّ وفضاء الورقة، لتصبح اليد التي ترسم المكان متعدّدة. فهي يد الله، ويد الطّبيعة، ويد الشّاعر. وهذا ما يجعل الكتابة تقاطعاً بين الإلهي والإنساني والأزليّ والآنيّ[1]. يقول في القصيدة ذاتها "يد الحجر ترسم المكان":

– وأخذت البتراء ترسم نفسها بالحجر والذّهب وما يلطف من المعادن
في حرب
بين اللّغة وأختها الطّبيعة
بين القلم واللّون والمنقش صفّاً

1 J.Derrida, *De la grammatologie*, op.cit, p 407.

والبازلت والغرانيت والمرمر صفّاً آخر
حرب تفرّق بين النّجوم وتوّحد بين اللّغات[1]

إنّ التّداخل بين الكتابات، في هذا الشّاهد، يُبقي على معنى الصّراع قائماً في فعل الكتابة (حرب بين اللّغة وأختها الطّبيعة...) وهذا يعني أنّ استعارة "الكتابة – الصّراع" أو "الكتابة – الحرب" تظلّ محتفظة بكفايتها في الوصف وقدرتها على التّذكير بأنّ الكتابة لا تتحقّق إلاّ في سياق تجربة تعاني فيها الذّاتُ اللّغةَ والوجودَ في آن.

– ويرد العنوان الثّالث (**المهد**) لفظاً مفرداً يرشّحه تعريفه (ال/) ليشغل وظيفة "مبتدأ" يحتاج إلى خبر هو "النّصّ". وبإنشاء هذه العلاقة بين العنوان والمتن نخرج من اللّغة إلى الخطاب. فالتّعريف الحاصل بالألف واللّام لا يتعدّى اللّغة – المعجم. أمّا التّعريف الذي بالخطاب فشعريّ. فـ(**المهد**) لم يعد ذاك الموضع الذي يُهيّأ للصّبيّ أو تلك الأرض المنخفضة[2] على نحو ما يذكر المعجم، وإنّما صار استعارة مكانيّة لمكان بعينه (**اليمن**). تخرج العلاقة بين الدّال والمدلول، إذن، عن المواضعة والاتّفاق والمشترك الجماعيّ لأنّ الذّات الشّاعرة أعادت بناءها برؤية لوّنتها بأطياف من المعاني الذّاتيّة التي لم تكن لها من قبل، لذلك أصبحت (**للمهد**) دلالات يقصر المعجم عن الإحاطة بها، بل إنّ القصيدة ذاتها التي تخلّق في حضنها هذا الدّالّ الجديد (**المهد**) لن تحيط به لأنّه أصبح قابلاً للدّلالة على المتحوّل المتعدّد. فـ**المكان – المهد تحوّل** إلى استعارة ثمّ إلى مكان للبدء والشّعر والأساطير. ومعه تحوّلت الذّات، فأصبحت خالقة لمعانيها الذّاتيّة. وتحوّلت اللّغة، فأصبحت دالّة عل غير ما تعوّدت أن تدلّ عليه في أصل وضعها.

إنّ ما ذكرناه متعلّقاً بالعناوين يظلّ نسبيّاً وقابلاً لاستدراك ما فيه من نقص. فهذا المبحث يحتاج إلى جهد مستقلّ في هذه المجموعة التي تعدّدت فيها العناوين حتّى داخل القصيدة الواحدة. ولكنّنا سنحاول أن نتأوّل ما لتلك العناوين من صلات بمتونها على نحو مختزل في الجدول التّالي:

---

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص40.
2 **لسان العرب** (مهد).

عنوان القصيدة	نوع التّركيب	في علاقة العنوان بالمتن
أحلم وأطيع آية الشّمس	خطاب تنتظمه الذّات فاعلة – منفعلة بتاريخ المكان وما تعلّق به من أساطير	تكرّر هذا العنوان حتّى غدا لازمة إيقاعيّة داخل القصيدة. وصلته الوثيقة بالأسطوريّ والمقدّس لا تخفى. فـ"الشّمس" هي الإله رع في مدينة هليوبوليس المصريّة (مدينة الشّمس)* وهي عنوان السّورة الحادية والتّسعين في القرآن. وقد بنى أدونيس صورة المكان (القاهرة) بالأسطوريّ – المقدّس الموصول بالحلم والتّاريخيّ المتعالق مع المعيش اليوميّ. وهو، مسكون، في كلّ ذلك، بإعادة التّسمية من خلال آليتين: التّأنيث وتوسيع الاستعارات
يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء)	جملة اسميّة، الإسناد فيها على التّخييل، تخييل المكان وتأنيث بعض أشيائه – عناصره	تتكرّر مفردة "الحجر" على نحو مثير للانتباه، فتتحوّل إلى عنصر بان للخطاب ومتخيّله. وتتقاطع الكتابات الطبيعيّة والإلهية والإنسانية فيعيد الشّاعر بناء المكان – البتراء جامعاً بين التّاريخ والأسطورة والجسد والرّغبة...
المهد	لفظة مفردة، لها منزلة المبتدأ لخبر هو النّصّ.	المهد هو الاسم الشعريّ الذي ابتدعه أدونيس لليمن. واليمن، في هذه القصيدة، ليس إلاّ تقاطعاً لأسماء كثيرة: رامبو وعلي أحمد سعيد / أدونيس وامرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة... على نحو يتحوّل فيه المكان إلى فضاء تبنيه نصوص كثيرة منها الشّاهد الشّعريّ والسّيريّ والواقعيّ المعيش والمتخيّل الضّارب بجذوره في الأسطورة والحلم.
المداعة	لفظة مفردة، لها منزلة المبتدأ أو المنعوت والنّصّ هو الخبر أو النّعت.	المداعة اسم اليمنيّ للنّارجيلة. وهي موضوع شعريّ يتحوّل فيه "الشيء" (النّارجيلة) إلى جسد/ رغبة
شهوة تتقدّم في خرائط المادة	مركّب نعتيّ، يتضمّن جملة فعليّة في صيغة المضارع بما يعني استحالة تعطيله.	يرد العنوان، في المتن، في صيغة تُنسب فيها الشّهوة إلى المتكلّم (شهوتي). وهي شهوة هدم وتقويض لإعادة بناء المكان شعريّاً. وتخليصه من كلّ أنواع الميتافيزيقا العالقة به. (ميتافيزيقا التّقدّم والتّقنية)

* رندل كلارك، **الرّمز والأسطورة في مصر القديمة**، ترجمة أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 18.

عنوان القصيدة	نوع التّركيب	في علاقة العنوان بالمتن
قبل أن ينتهي الغناء	مركّب إضافي، تظلّ الدّلالة فيه معلقة لأنّ بناءه النّحويّ غير تامّ.	الغناء هو الاسم الآخر لطفولة يطفئها الزّمن ويؤجّجها الشّعر، فيعيد الشّاعر بناءها في سلسلة من الصّور تحاور الأسطورة والقرآن ونصوصاً أخرى كثيرة (المتنبّي، المعرّي، أبونواس)
البرزخ	لفظة مفردة، لها منزلة المبتدأ الذي يحتاج إلى نصّ يخبر عنه.	البرزخ هو الما بين. والشّاعر في هذا النصّ يفكك فعل التّسمية. فالاسم يكشف ولكنّه يحجب، ويهدم مثلما يخلق. والوعي بهذا الإشكال هو الذي يوجّه الشّاعر في هذا بناء هذه القصيدة.
وردة الأسئلة	مركّب إضافي يحتاج تركيبيّاً إلى ما به يبني دلالته.	ورد العنوان في البيت الأوّل. وبدت القصيدة بأكملها حيّزاً فعليّاً لأسئلة وجوديّة مربكة، تجعل الشّاعر مقيماً على شفا الهاوية. فهو يستحضر جلقامش ويجعله قناعاً له.
أغنية إلى حروف الهجاء	مركّب شبه إسنادي يختزل فيه المصدر (أغنية) الفعل والفاعل. فالشّاعر هو الذي يغنّي، واللّغة – الذات هي موضوع الغناء.	تقريظ اللّغة وتحويلها إلى سكن رمزيّ للشّاعر. فهو يتأمّلها، فيما هو يتأمّل ذاته ويعيد بناءها: الذّات هي اللّغة واللّغة هي الذّات، في هذه القصيدة، تماه بين اللّغة والذّات يهدم ثنائيّات كثيرة.
القصيدة غير المكتملة	مركّب نعتّي يحتاج تركيبيّاً إلى تحديد (إلى ما يسبقه أو يلحقه)	هي قصيدة الذّات الباحثة عن مطلق المعنى والوجود، لكنّها تصطدم بجدار اللغة والجسد.
في حضن أبجديّة ثانية	مركّب جرّ يحوّل الأبجديّة إلى أمّ والشّاعر إلى كائن يتهجّى ذاته فيها.	بالنّعت (ثانية) يؤسّس الشّاعر علاقة جديدة بين الذّات واللّغة والعالم، فيلغي الرّواسم والأشكال السّابقة ليحقّق مفهوم الكتابة الذي يتّسع للمتعدّد والمختلف.

إنّ العلاقة بين العناوين والنّصوص على قدر من الثّراء الذي لا يقبل التّلخيص. فالشّعر لا يلخّص، بل إنّ تلك العلاقة على درجة من التّعقيد الذي يرفض الاختزال لأنّ أيّ اختزال كبت للنصّ وإلغاء لما يمكن أن يكون من أمارات الذّات. ورغم وعينا بما تمّت الإشارة إليه، فإنّنا سنتأمّل مثالين نستجلي منهما ما يمكن أن يكون، بين العنوان

والمتن، من وشائج دلاليّة:

1 – المثال الأوّل، "أحلم وأطيع آية الشّمس" (ص7/ ص34) عنوان القصيدة الأولى. وكنّا قد أشرنا إلى بعض من دلالاته على نحو مختزل. هذا العنوان هو النّواة الدّلاليّة التي تّم توسيعها والبناء عليها، ممّا جعل الكتابة، في هذه القصيدة، تركيباً للأسطوريّ والتّاريخيّ والاجتماعيّ والسياسيّ والواقعيّ والتّخييليّ... وحوّلها إلى تأليف بين الأصوات المختلفة المتباينة... ولعلّ أهمّ الآليّات التي تشكّلت بها تلك الصّور هي آليّة التأنيث. فالقاهرة – أنثى تشدّها إلى الشّاعر علاقة عشق ورغبة. يقول أدونيس:

– هاتي يديك أيّتها العاشقة. **الشّمس هنا لا تشحب** (وأحبّ أن أحيا شحّاذاً بين العشّاق على أن أموت أميراً بين الموتى) إليّ سيّدتي وعهدًا لإيزيس: سيخرج من حنجرتي نيل آخر يخرج على سلطة الغيم[1].

لم تعد القاهرة – إيزيس مكاناً منفصلاً عن الذّات وعن تجربة الكتابة، لذلك راوح أدونيس في بناء صورتها بين قلب بعض العناصر من الأسطورة والحفاظ على بعضها الآخر. ففي هذه الصّورة مثلا (الشّمس هنا لا تشحب) قلب وإعادة تركيب لأسطورة "ايزيس" الأمّ التي يُلدغ ابنها "حورس" فتأسى وترفع صراخها إلى السّماء داعية له بالشّفاء. **فتتوقّف الشّمس وتظلّ ثابتة إلى أن تشحب** وينزل "توت" من السّماء ليقول لها: لا تجزعي يا "ايزيس" المقدسّة، وأنت يا "نفتيس" (أخت ايزيس) كفّي عن النّواح، لقد هبطتُ من السّماء بنَفَس الحياة لأعالج الطّفل فتسعد به أمّه[2]. و"إيزيس" الأسطوريّة هي التي بحثت عن عشيقها أوزيريس (أخيها وزوجها) لتعيده إلى الحياة وتجعله قادراً على نكاحها لتنجب منه ابنها "حورس" الذي سيعيد إلى الكون نظامه، وهي التي اعتبرها المصريّون أمّا للعام الجديد وتعاود دورات الفصول[3].

من هذه الصّور تشتقّ القصيدة صورة القاهرة – إيزيس التي ستبحث عمّن يخصب اللّغة ويجدّد دلالاتها. وإذا كان النّيل – الماء هو الذي انبثقت منه الحياة[4] فإنّ الشّاعر سيحوّل القصيدة إلى "نيل" يخرج على سلطة النّموذج أو سلطة التّقليد ليجدّد الأسماء

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 24.
2 رندل كلارك، **الرّمز والاسطورة في مصر القديمة**، ص 198 – 199.
3 نفسه، ص 185.
4 نفسه، ص 36.

والمعاني فتتجدّد الأشياء أو رؤيتنا إليها. يقول:

هكذا أنفذ إليك مؤتلفاً مختلفاً، وأسقط على وجهك أنداء المعنى[1]

يعيد الشّاعر البناء فينوّع الصّور ويصلها باللاّنهائيّ من الدّلالات لأنّها مشتقّة كلّها من الأسطورة. فالقاهرة ستغيّر صورها وتبدّل هيئاتها على نحو ما كان لـ"ايزيس"[2] وستصبح لها قدرة خارقة على التّحوّل الدّائم. فهي الأنثى السيّدة، والأنثى الحكيمة، وهي النّيل، والكتابة والمعنى، وهي الشّمس التي لاتشحب، تعالق استعاريّ تشغل فيه "القاهرة" المركز أو البذرة التي تنمو في اتّجاهات مختلفة.

لعلّ ما ذكرناه يؤكّد أنّ الكتابة، في هذه المجموعة، توجّهها خلفيّة المحو، محو كتابات أخرى كثيرة وهدم الحدود بين الخانات والمعاجم والتّصوّرات... فأدونيس يكتب، فيما هو يمحو نصوصاً أخرى كثيرة ويلغي الحدود بين الثّقافة العالمة والثّقافة الشّعبيّة واللّغة الفصحى واللّهجة الدّارجة والقصيدة والأسطورة ليجعل الخطاب الشّعريّ مخترَقاً بأصوات متعدّدة. ففي هذه القصيدة، بالذّات، تحضر الدّارجة المصريّة[3] وأصوات أخرى (جمدار أميرشكار جوكندار استادار جمقدار بشمقدار) كما نسمع أصواتاً متمايزة لشعراء وأدباء وغيرهم... (السيّد ياسين، تليمة، حتاتة، الخرّاط، رزق الله، الكفراوي، مطر، الغيطاني، اعتدال، رمضان، طه) وهذا يعني أنّنا إزاء تماثل بين صورة النّيل – النّهر الذي يفيض ليجدّد الحياة، والكتابة – النّيل التي تخرق النّماذج السّابقة وتهدمها لتعيد بناءها في خطاب يكون عصيّاً على التّسمية أحياناً كثيرة. يقول أدونيس:

ثمّ ألوذ بالنّيل، مصغياً إلى صمته – عالياً، كأنّه نشيد لغة لا تسمّى[4].

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص33.

2 إيزيس هي الأنثى الآلهة التي أصابتها المحن بعد وفاة أوزيريس زوجها وأخيها (ص 183) فقد لدغ ابنها "حورس" ولم يكن الثّعبان الذي لدغه إلاّ عمّه "ست" متنكرّاً (ص 183) وهي التي تحوّلت وضربت في الأرض في هيئة متسوّلة خوفا من "ست" (ص186) وهي التي ستشفي طفلاً آخر من سمّ عظيم (ص 191) وهي التي ظهرت في هيئة عجوز انحني ظهرها (ص 198) ثمّ تحوّلت إلى فتاة بارعة الجمال ليس لها مثيل لتغوي "ست" وتنتزع منه اعترافاً بحقّ ابنها "حورس" في لقب الإله (ص 198 – 199) ثمّ صارت حدأة حطّت على شجرة لتخاطب "ست" (ص 199) وهي التي سيقطع ابنها حورس رأسها (ص201) ثمّ يدركه عمّه "ست" ويقتله ويقتلع عينيه ويدفنهما في الأرض فتصبحان زهرتين من زهور اللّوتس (ص 201) رندل كلارك، نفسه.

3 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، الصّفحات، 214/213/64/31/30/20/18.

4 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 19.

ما لا يسمّى أو يستعصي على التّسمية، هو هذا الخطاب الجامع (Archi – discours) الذي يدعو إلى تأمّل مقولة الكتابة وإعادة ترتيب العلاقة بين الأجناس والأنواع في إطارها. وعلى هذا النّحو، فإنه يمكننا أن نؤكّدْ أنّ الكتابة، في هذه القصيدة وغيرها من قصائد المجموعة، شبكة من الصّور المتعالقة والدّلالات المتناسلة... ولا شكّ في أنّ القصيدة – الفضاء لا يمكن أن تُبنى دون أن تتعدّد المراجع وأن تتداخل النّصوص على ما بينها من تنافر أو تباعد. فالكتابة، في تصوّر أدونيس، خروج مقصود وواع عن أعراف الكتابة التّقليديّة القائمة على تمايز الخطابات ودخول في مغامرة تحويل الكتابة إلى مطلق أدبيّ. وما من كتابة للمطلق إلاّ بالحلم. وليس المقصود أحلام اللّيل، فتلك أحلام دون ذوات[1] أمّا الأحلام التي تتمّ بها الكتابة، فإنّ ذواتها حاضرة فيها لأنّها أحلام يقظة. وحالم اليقظة حاضر في تأمّلاته. وحتّى عندما تترك، لدينا، تلك الأحلام انطباعاً بالهروب خارج الواقع، خارج الزّمان والمكان، فإنّ الحالم يعرف أنّه هو الذي يتغيّب، هو بلحمه ودمه الذي يصير فكراً[2].

بالجسد تكون كتابة الحلم، إذن، وبالحلم تُبرَّر علاقة العشق وتأنيث المكان – القاهرة. ولنا سند معرفيّ في ذهب إليه باشلار (Bachelard) الذي ابتدع للكاتب الحالم كوجيتو: "أنا أحلم، إذن، العالم موجود كما أحلمه (أحلم به)"[3] وهكذا، فإنّ هذه الإشارات يمكن أن تضيء جوانب من صلة العنوان بالمتن. ولعلّها تبدو متينة قويّة لانفتاحها على المتعدّد مؤتلفاً ومختلفاً.

2 – أمّا المثال الثاني فهو "أغنية إلى حروف الهجاء" وهو عنوان القصيدة التّاسعة في التّرتيب (ص163/ 173) وفيها يتوجّه الشّاعر إلى الأبجديّة، ليقول بها ذاته والعالم ويحوّلها إلى سكن رمزي:

– وطني كلّ هذا الفضاء الذي يتشظّى
حيرة مُرّة تتشظّى
لغة مرّة حائرة[4]

1 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, 1989, p, 126.

2 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, 1989, p, 129.

3 Ibid, p, 136.

4 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 169.

ينبني الخطاب على توسيع لدلالة الوطن. والثّابت أنّ اللّغة هي وطن الشّاعر الرّمزيّ، ففيه يعيد بناء الوجود ويتحوّل من كائن مفرد إلى متعدّد لأنّه سيكتب أو يتكلّم بأصوات مختلفة. وفي إطار هذا التّصوّر يمكن أن نفهم معاني التّشظي والحيرة والمرارة التي هي من حالات الوعي بالنّسبة إلى الذّات الشّاعرة، حالات مشتقّة من الإحساس بعجز اللّغة عن قول المتعدّد واحتواء هذا الفضاء الذي لا يقبل الاحتواء. ولا شكّ في أنّ الوعي بهذا الإشكال هو الذي يؤصّل في الشّاعر الرّغبة في تأسيس أبجديّة ثانية عساها تكون قادرة على كتابة الوجود المتحوّل باستمرار. يقول أدونيس:

- لست ما شئته
لست ما لا أشاء
قلق راكب موجه
أتنقّل في غيمة
وأنام على ساعد الهواء[1]

يتداخل، في هذا المقطع، صوت أدونيس وصوت أبي الطّيب المتنبّي:

على قلق كأنّ الرّيح تحتي   أوجّهها جنوباً أو شمالا

ونحن نزعم أنّ الدالّ الذي أسّس لذاك التّداخل وأنشأ جسراً بين الصّوتين هو دالّ "القلق". قلق الذّات الباحثة عن فرادتها وإيقاعها في فضاء مليء بالأصوات والكتابات، أو قلق الامتلاء بالوجود والرّغبة في تسميته من جهة، والوعي الحادّ بعجز اللّغة عن ذلك من جهة أخرى، أو هو قلق الغربة في زمن عربيّ يخاف المغامرة ويسكن إلى عجزه، في حين أنّ الآخر يهدم أبجديّاته التي عفتها التّحوّلات ويبتدع أخرى بكراً ليقول بها ذاته. وهذا ما يحوّل "القلق" إلى دالّ إيقاعيّ يكثّف قصيدة (أغنية إلى حروف الهجاء) ويحقّق انسجامها. وقد تردّدت أصداؤه في كلّ المقاطع متعالقة مع نصوص أخرى أشارت إليها مفردات كثيرة من قبيل (رماد، طائر، ألِف،

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 170.

صقر، الأبجديّة...) يقول أدونيس:

- أتغرّب عنّي وأنأى
وأعود إليّ: من الأوّل
ما تجدّد، أو ما مضى؟
أأنا كلّ ما لست أجهلُ، أم كلّ ما أجهلُ؟
ولمن سأفيء؟ لمن كان قبل؟
لمن صار بعد؟ التّنازع فيّ احتراب
وكلّي مستبسل[1]

يتحوّل الجسد إلى ساحة حرب، فتتشظّى الذّات وتفتتّها حيرة يدّل عليها الاستفهام المتواتر (ثماني مرّات) ويغذّيها الواقع بصورته المرّة أو المريرة:

- **أيّهذا المدى العربيّ، المدى الغيهبيّ**
كيف أعطي لوجهي وجهك من أوّل ؟
ولساني أمسى غريباً[2]
وعصري هيّ بن بيّ.

يؤكّد الاستفهام (كيف أعطي؟) معنى القلق والغربة في زمن الالتباس، التباس عكسه نعت "الغيهبيّ" الذي تتعدّد معانيه، ومنها: الأسود الذي اشتدّ سواده، والثّقيل، والبليد الذي فيه غفلة، والضّعيف من الرّجال[3].

ولا شكّ في أنّ اختيار هذا النّعت مقصود، لذلك لا إمكان لنفي أيّ معنى من المعاني المذكورة لأنّ الصّورة التي يروم أدونيس خلقها مركّبة من تلك المعاني كلّها. وهو ما يبرّر معنى الرّفض القائم في الاستفهام (كيف أعطي؟) رفض يعكس رغبة الشّاعر في ممارسة الهدم، هدم الأبجديّات القديمة التي تحوّلت إلى أطلال لا تصلح للسّكنى، وهدم الواقع

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 172.
2 نفسه، نحن نسوّد.
3 لسان العرب مادّة (غهب).

العربيّ الغيهبيّ[1] الذي تتضاعف فيه غربة الشّاعر، غربة تذكّر بمثيلة لها هي غربة المتنبيّ ليتحقّق تقاطع آخر بين ما قاله أدونيس وما قاله المتنبّي قديماً:

مغاني الشّعب طيباً في المغاني   بمنزلة الرّبيع من الزّمان
ولكنّ الفتى العربيّ فيها   غريب الوجه واليد واللّسانِ

تقاطع ظاهر يشرّع، مرّة أخرى، للحديث عن فرضيّة الدّال الإيقاعيّ الذي يشدّ نصوص أدونيس إلى نصوص أخرى. وهذا هو معنى أنّ الكتابة إعادة كتابة أو أنّ التّداخل النّصّي – بصرف النّظر عن حجمه وأشكال تجلّيه – قانون من قوانين البناء الذي لايتحقّق إلاّ بالرّحيل الدّائم بين النّصوص وفي الأبجديّات الأخرى. يقول أدونيس في آخر القصيدة:

– لست ما شئته، لست ما لا أشاء
ليس لي سيرة، ليس لي موطن
غير هذا التّشرّد بين حروف الهجاء[2]

أليس ثمّة نسب شعريّ بين هذا المقطع على الأقلّ، وما كان قد صرّح به سويد بن كراع في سكنه الرّمزيّ، نسب لا يلغي الفروق بين الصّياغتين. ولكّنه يؤكّد أنّ الكتابة صراع دائم بين تجربة الذّات – الآن وهنا من جهة، والذّاكرة المليئة بالنّصوص، من جهة أخرى.

ليس لهذه القراءة أن تلغي غيرها، ولعلّها تضيء جوانب من سؤال العناوين وكيفيّات بنائها في "أبجديّة ثانية" إذ من الثّابت أنّ صياغة العنوان، في إطار مفهوم الكتابة وشعريّتها، أصبحت من الرّهانات التي يعوّل عليها في رصد التّمايز بين الكتابات والتّأريخ لتحوّلاتها.

1 لئن كانت هذه الكلمة مفردة في العربيّة فإنّنا سنمارس معها لعباً لغويّاً لنشتقّ منها ما يلي:
(غيهب) الواقع العربيّ المظلم
(غيب) الواقع العربيّ في علاقته السلبيّة بالغيب السّماء
(غبيّ) الواقع العربيّ الغبيّ. والغبيّ هو الجاهل القليل الفطنة.

2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص173.

قادنا النّظر في العناوين إلى تأمّل قضايا كثيرة، منها قضيّة التّداخل النّصيّ التي بدا لنا فيها رأي وهو أنّ التّداخل قابل للتّحقّق من خلال دالّ مفرد على نحو ما بيّنا. وإذا استقام لنا ذلك، فمن المهمّ أن نبحث في ما يمكن أن يتحوّل إلى دالّ إيقاعيّ يصل النّصوص ببعضها ويشرّع لانتساب الذّات الكاتبة إلى شجرة شعريّة ما... وقد حدّد منصف الوهايبي وخالد بلقاسم كثيراً من صلات النّسب بين قصائد أدونيس وغيرها من النّصوص. والمتأنّي في قراءة ما أشار إليه الباحثان يقف على اختلاف في الموجّهات التي حكمت عمليهما والنّتائج التي انتهيا إليها. والواقع أنّ الاختلاف في قراءة التّداخل النّصّي له مبرّرات كثيرة منها ثقافة الكاتب - الشّاعر ومدى انفتاحها على حقول المعرفة المختلفة، خاصّة في هذا العصر، عصر التّرجمة وهجرة النّصوص الدّائمة، ومنها كذلك ثقافة القارئ ومدى قدرته على تفكيك الخطاب الذي قد يبرع صاحبه في محو آثار الآخرين فيه.[1] وهذه المعاني هي التي أشار إليها بنّيس في سياق حديثه عن التّداخل النّصّي وآلام القراءة، عندما أكّد أنّنا لا نستطيع الإحاطة المفصّلة بكلّيّة النّصوص الغائبة لأنّها لا نهائيّة[2].

---

1 كان خالد بلقاسم قد نبّه إلى أنّ أدونيس بارع في المحو في كتاباته الأخيرة خاصّة، راجع خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصّوفيّ**، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2000، ص 183.

2 بنّيس، **الشّعر المعاصر**، ص190.

الفصل الثّاني

الكتابة – الإيقاع

1 – كتابة الإيقاع:

1 – 1 – الصّفحة الشّعريّة:

طرح ميشونيك فرضيّة لم تكن متداولة، من قبل، في الدّراسات الشّعريّة القديمة والتّقليديّة. وهي أنّ شكل الصّفحة الشعريّة ضرب من ضروب الإيقاع[1] فالبياض أو الفراغات وعلامات التّرقيم وغيرها من الأشكال كالرّسوم والأيقونات... دوالّ إيقاعيّة تسهم في بناء النّصّ وإنتاج الدّلالة، كتابة وقراءة.

ولمّا كانت اللّغة في المعجم أوعلامات التّرقيم والأشكال والرّسوم أو غيرها من العلامات محايدة قبل اندراجها في سياق الخطاب، فإنّها تكفّ عن أن تكون كذلك، بعد أن تصبح جزءاً من خطاب أنجزته ذات ما. وبهذا المعنى، فإنّ كثيراً ممّا تقع عليه العين، في الصّفحة الشّعرية، يصبح منتجاً للدّلالة قابلاً للتّأويل. فتشكيل البياض ممّا يتكفّل بالتّعبير عن ذاتيّة التلفّظ ويظهر طبيعتها الإيقاعيّة[2] إذ من المستحيل أن نرسم صورة دقيقة

1 H. Meschonnic, *Critique de rythme*, op.cit, p303.

2 Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Nathan, Paris, 1996, p57.

لمسارات الفكر، ما لم نأخذ بعين الاعتبار البياض والانقطاعات [بين التّراكيب][1]

1 – 2 – الصّفحة في "أبجديّة ثانية":

تبدو الصّفحة الشّعرية عصيّة على الوصف، أحياناً كثيرة، لأنّ كتابتها أشبه بضربة نرد. وقد سعينا قدر الإمكان إلى وصف تلك الكتابة في الجدول التّالي:

العناوين الداخليّة	تنظيم الصّفحة الشّعريّة
أحلم وأطيع آية الشّمس	عشرة مقاطع. مرقّمة من 1 إلى 10. بعضها يبدأ بالعنوان الرّئيس، كالمقطع الأوّل والخامس والعاشر. وبعضها يتضمّن عناوين داخليّة هي أسماء أعلام (أماكن، آلهة مصريّة...) البياضات أو الفراغات فيها لا تنضبط إلى معيار محدّد أو متكرّر. علامات التّرقيم موظّفة على نحو يمكن أن يسهم في إنتاج المعنى خاصّة في المقطع 9 وآخر المقطع 10. الكتابة – الخط أفقيّة وعموديّة، على امتداد الصّفحة أحياناً ومحاصرة بالبياض أحياناً أخرى.
يد الحجر ترسم المكان (رقيم التبراء)	اثنا عشر مقطعاً مرقّمة من 1 إلى 12. بعضها يتضمّن عناوين داخليّة مميّزة، إمّا بالتّسويد وإمّا بحروف من بالأبجديّة (أ، ب، ج) الخطّ فيها نوعان: سميك مليء بالفراغات ورقيق يرد بين معقوفين للشّرح والتّعليق أحياناً. بعض الوارد بين معقوفين حكمة أو حديث أو شاهد.
المهد	ثمانية مقاطع: سبعة مرقّمة، وواحد لم يرقّم يمكن أن نعتبره تصديراً. وقد ورد مسبوقاً بثلاث نقاط استرسال دالّة على حذف، مشفوعة بـ(إذن) الدّالة على الاستقبال والوصل بين حاضر يتوجّه إلى المستقبل وماض منفتح على التّأويل. الفراغات متكرّرة. والكتابة عموديّة وأفقيّة.
المداعة	ثمانية مقاطع مرقّمة متفاوتة من حيث الطّول والقصر. بعضها يتضمّن عناوين داخليّة ظاهرة بالتّسويد كالمقطع الثالث (**المقيل – حلقة1، المقيل–حلقة 2**) وبعضها معنون بحروف من الأبجديّة (ثاء / صاد/ قاف/ جيم / راء / قاف) كما هو الشّأن في المقطع الرّابع. بعض التّراكيب وبعض المقاطع موضوع بين قوسين.

1 Cité par G. Dessons, op.cit, p57

العناوين الداخليّة	تنظيم الصّفحة الشّعريّة
شهوة تتقدّم في خرائط المادة	سبعة عشر مقطعاً مرقّمة. بعضها يتضمّن عناوين داخليّة هي أسماء أماكن وشعراء (برج ايفيل/ نوتردام/ اللّوفر / أبو نواس/ بودلير/ المتنبّي/ هوغو) وبعضها متن وهامش يميّز بينهما سمك الخطّ. والهوامش معنونة بحروف الألفباء. (أ، ب، ت، ث...) والمقطع السّابع عشر يتضمّن هامشاً معنوناً بـ(ض) ومقسّماً إلى ثلاثة مقاطع (I، II، III) موضوعة كلّها بين قوسين.
قبل أن ينتهي الغناء	سبعة مقاطع مرقّمة. وهي متفاوتة طولاً وقصراً. فالمقطع السّابع مثلا جملة فقط.
البرزخ	ثمانية مقاطع: سبعة مرقّمة، وواحد لم يرقّم. يمكن أن نعتبره تصديراً ورد قبل الرّقم1 فشغل الحيّز الذي تشغله التّصديرات عادة.
وردة الأسئلة	مقطع واحد، مصدّر بإهداء هذا نصّه: إلى أ، ق الأكثر بهاء بين صديقات الشّعر
أغنية إلى حروف الهجاء	ثمانية مقاطع غير مرقّمة. وقد اعتبرناها ثمانية لأنّ الشّاعر فصل بين كل مقطع وآخر بثلاث نجيمات.
القصيدة غير المكتملة	القصيدة مقطع واحد. وقد غابت فيها أيّ علامة من علامات التّقسيم.
في حضن أبجديّة ثانية	سبعة مقاطع، باحتساب ما ورد غير مرقّم في أوّل القصيدة. وقد ظهرت، بعد المقطع الغفل، أرقام مشفوعة بعناوين هي: I أبواب II خلوات III مكاشفات IV مشاهدات V طلسمات VI شطحات. كما ظهرت في هذه القصيدة دون غيرها رسوم وأشكال هندسيّة.

يعسر أن نحيط بتفاصيل الصّفحة. ولكنّ ما تمّت الإشارة إليه يكفينا لنؤكّد أنّ الكتابة – الخطّ ليس لها شكل ثابت. فهي متحرّكة متحوّلة، بل إنّ تنظيم الصّفحة الشّعريّة لا يحكمه نظام مفرد أو متكرّر إلى حدّ أنّه يخيّب أيّ توقّع حتّى في القصائد العروضيّة التي ظلّ الوزن فيها يقيّد حركة الكتابة. فالشّكل مشتقّ من تفاعل البياض والسّواد على نحو يؤكّد أنّ الإيقاع البصريّ يتموّج ويختلف من قصيدة إلى أخرى، وأنّ الفراغات وعلامات التّرقيم فارقت حيادها وأصبحت، في أغلب الأحيان، من العناصر البانية للخطاب. إنّنا إزاء ضربين من الكتابة – الخطّ، في هذه المجموعة:

أ - كتابة تُقرأ وتُنشد بصوت مفرد، رغم أنّها لا تخضع لنظام واحد في الرّسم. ويمكن أن ندرج ضمن هذا النّوع من الكتابة القصائد التّالية: المهد - قبل أن ينتهي الغناء - البرزخ - وردة الأسئلة - أغنية إلى حروف الهجاء - القصيدة غير المكتملة.

ب - كتابة تقرأ، ولكنّها لا تُنشدُ ولا تحيط بها إلاّ العين. وهي القصائد الباقية: أحلم وأطيع آية الشّمس - يد الحجر ترسم المكان - المداعة - شهوة تتقدّم في خرائط المادّة - في حضن أبجديّة ثانية.

ورغم محدوديّة ما أشرنا إليه وشكليّته المفرطة، فإنّه يمكننا أن نذهب إلى أنّ الكتابة باعتبارها ممارسة لهدم النّموذج وما يتعلّق به من متعاليات قد أضعفت مبدأ الإنشاد، بما يستوجبه من خصائص بنائيّة. وهكذا فإنّ الشّكل الكتابيّ لم يعد شكلاً محضاً، وإنّما هو حدث بصريّ. فتغيير بناء البيت أو إلغاء علامات التّرقيم أو إدراج رسم داخل القصيدة... رهان مقصود لتأسيس عادات جديدة في التّلقّي والتّأويل.

1 - 3 - قراءة الصّفحة؟

نطرح هذا العنوان في شكل استفهام، لنشير في ضوئه إلى احتمالات القراءة في بعض القصائد التي أدرجناها ضمن النّوع الثاني، خاصّة عندما يتلاعب الشّاعر بقواعد الإحالة والرّبط، ويتصرّف في البياض على نحو يخرجه من حياده المعهود إلى دالّ يسهم في البناء النّصيّ، كما سنرى من خلال بعض النّماذج لاحقاً:

عنوان النّصّ	الشّكل الكتابيّ وكيفيّة تنظيم الصّفحة
أحلم وأطيع آية الشّمس	الكتابة أفقيّة وعموديّة وبضربين من الخطّ: - رقيق كُتب به ما سنسمّيه "الهامش". - غليظ كتب به النّصّ أو المتن. والهامش ليس له موقع ثابت. وإنّما هو متحوّل من اليمين إلى اليسار إلى الوسط ومن أعلى الصّفحة إلى أسفلها. فهل هو هامش إذن؟ وهل هو مكمّل للنّصّ أم أصل من نوع آخر. إنّ مفهوم الكتابة يلغي المركز والهامش، لأنّ فعل الكتابة ذاته خلخلة لمقولة الأصل. فالمركز والهامش ثنائيّة تدّعي وجود أصل ولاحق. ولكن هل الأمر كذلك حقّا؟ إذا كان النّص لا يكتب إلاّ بتحويل نصّ آخر، فما الأصل؟ وما الفرع؟ أو ما هو المركز وما هو الهامش ؟

عنوان النّصّ	الشّكل الكتابيّ وكيفيّة تنظيم الصّفحة
يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء)	الكتابة أفقيّة وعموديّة وبثلاثة أنواع من الخطّ: - العناوين الدّاخليّة بخطّ غليظ. - النّصّ بخطّ أقلّ سمكاً. الشّروح والشّواهد والتّعليقات موضوعة بين معقوفين بخطّ رقيق. وإذا كان من المألوف أن تكتب الشّواهد في المتن، فإنّ الشّروح والتّعليقات تكتب عادة في أسفل الصّفحة أو في الهامش. ولكنّ الشّاعر هدم ذاك التّصوّر التّقليديّ وأسّس لعلاقة جديدة بين النّصّ وخطابه الموازي. فالشّروح جزء من المتون والتّعليقات جسور دلاليّة بين المقاطع أو إشارات إلى نصوص غائبة.
المهد	الكتابة عمودية وأفقيّة. وهناك خطابات كثيرة مقتطعة من سياقاتها وموضوعة بين مزدوجتين. بعضها مسند الى أصحابه وبعضها غفل من الإسناد. وقد أنشأ الشّاعر بعض العناوين الدّاخليّة وكانت لها وظيفة أخرى هي التّحديد الأجناسيّ: حكمة، أمثولة... أمّا بعضها الآخر فلا اسم له أجناسيّاً: نشوة، شطحة، مكاشفة
المداعة (وهو الاسم اليمني للنارجيلة)	الكتابة أفقيّة وعموديّة، بضربين من الخطّ: - سميك، هو خطّ العناوين الدّاخليّة - عاديّ، هو خطّ النّص - المتن. وأحيانا تتّخذ الكتابة شكل تناظر عموديّ: - المقيل - حلقة 1 المقيل - حلقة 2
شهوة تتقدّم في خرائط المادة	الكتابة أفقيّة وعموديّة وبضربين من الخطّ: - غليظ في يمين الصّفحة. - رقيق في اليسار وأحياناً، تتمّ الكتابة على شكل تناظر بين أربعة أعمدة: أبو نواس بودلير المتنبّي هوغو
في حضن أبجدية ثانية	الكتابة أفقيّة وعموديّة، تتخلّلها رسوم وأيقونات وأقواس مفتوحة لم تغلق ونجيمات ومقاطع تنتفي فيها البياضات الفاصلة. فترد شبيهة بمقاطع نثريّة. وفي كلّ مقطع، من تلك المقاطع، يتمّ تبئير أسماء أعلام أو أماكن بخطّ أكثر سمكاً. وعلى رأس كلّ مقطع اسم مكان، هو عنوان المقطع. والمقاطع مرقّمة بحروف الأبجديّة.

تبدو النّصوص متمايزة من حيث الشّكل، ونحن نتصوّر أنّها تحتاج إذا أريد لها أن تُلقى، إلى أصوات متعدّدة للتّمييز بين المتن والهامش على الأقلّ... وبعيداً عن الإنشاد، فحتّى العين تحتاج إلى تغيير عاداتها في تتّبع مسارات الخطّ. ننظر في هذا المقطع من القصيدة الأولى" أحلم وأطيع آية الشّمس":

– **النّيل،**

في جسد هذا النّوتيّ بستان ورد تسيّجه التّنهّدات   هائنة
و ذلك الفنار حلم يشتعل في أرداف امرأة حبلى،   تتموّج
وظنّي أنّ الخبز، ممزوجاً بالتّعب، أجمل قارب في هذا الموج   الحيرة
و ما هذا الماء الذي ينبذ أوفيليا ويعشق هاملت؟   في أحواله[1]

الخطاب عمودان متقابلان منفصلان بالبياض! من أين نبدأ إذن؟ وما العلاقة المفترضة بينهما؟ وهل هما مستقلاّن دلاليّاً أم متّصلان؟ وكيف نقرأ؟ وما الدّلالة؟

في اليسار، وفي آخر تركيب في العمود (في أحواله) ضمير متّصل(ه) يبحث عن مرجع. فعلى من أو علام يعود هذا الضّمير؟؟ وهل يمكن أن يكون واصلاً بين الكتابتين؟

تحدّث النّحاة في عودة الضّمير على ما قبله أي على آخر اسم في سلسلة الكلام، عن شروط محدّدة[2] وقد أسّسوا أحكامهم تلك على وجود مرجع يقبل أن يعود عليه الضّمير. ولاشكّ في أنّ تتابع الكلام وخطيّة الكتابة – الرّسم ممّا ييسّر تحديد ذاك المرجع. ولكن في الشّاهد الذي استحضرناه ليست الكتابة أفقيّة، وإنّما هي عموديّة، ولا وجود في هذا العمود الذي ظهر فيه الضّمير لمرجع محدّد يمكن أن يقبل عودة الضّمير عليه. فكيف نقرأ؟ أنربط العمودين ببعضهما بعضاً؟ أم نصل بين الضّمير وما يمكن اعتباره عنواناً داخل القصيدة (النّيل)؟

للقارئ أن يصل هذا الضّمير في (أحواله) بما قبله. ولكن ما هو الـ"قبل"؟! وهل الـ"قبل" في مرجع بعينه أم في متعدّد؟ وما الذي يرجّح وصل الضّمير بهذا المرجع دون الآخر؟

أمام القارئ إمكانان على الأقلّ في الوصل والتّأويل، وما كان لنا أن نتحدّث عن هذين الإمكانين لو لم تكن الصّفحة الشّعريّة على ذلك النّحو من التّرتيب:

– الإمكان الأوّل، هو أنّ الضّمير يعود على النّيل – النّهر. وفي هذه الحالة تصبح

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 12. كتبنا ما اعتبرناه هامشاً بهذا الحجم من الخطّ لأنّه مكتوب كذلك في الأصل.

2 راجع على سبيل التمّثيل، عبّاس حسن، **النّحو الوافي**، دار المعارف بمصر، (دت) الجزء 1، ص 255 وما بعدها.

الحيرة دالاّ يسهم في تشكيل صورة النّيل. ويصبح هذا الذي سنسمّيه هامشاً ترديداً لهوامش أخرى تضافرت كلّها في بناء الصّورة بالغوص على المنسيّ في ذاكرة الكلمات والأسطوريّ في تاريخ المكان. فمياه النّيل الأزليّة هي العنصر الرّئيس في أساطير الخلق. والنّيل في متخيّل المصريّين هو الموت والحياة في آن، لذلك كان التّوحّد معه توحّداً مع الدّورات الكونيّة، دورات الفصول أو الموت والميلاد. وقد عبّر أدونيس عن ذلك في هامشين آخرين في القصيدة ذاتها:

1 – يكفي لكي تتآخى مع الدّهر
أن تجلس على ضفّة النيل.[1]
2 – النّيل يلقّح لغتي، وأنا اليوم
لوتس وغداً برديّ، ولست أحيّي
الرّاية والحكاية، بل الثّدي
والسّرّة، وأحيّي اللّقاح، –
را، البرديّ شاهد أخضر:
اللّغةلأيزيس والحروف لقدموس[2].

وما يعنيه هذا الإمكان هو أنّ الدّلالة لا تكتمل إلاّ أن تكون مراوحة بين تلك الهوامش من جهة، والمركز من جهة أخرى، لتقليص ما بين فضاءات الصّفحة من حدود، كان التّصوّر التّقليديّ للكتابة قد كرّسها عندما جعل الهامش ملحقاً بالمتن أو زائداً (Supplément) لا يُحتاج إليه أو يمكن أن يُستغنى عنه. إنّ الزائد هنا، هو المدخل إلى بناء الدّلالة ووصلها بالأسطورة.

– أمّا الإمكان الثّاني، فهو عودة الضّمير على النّوتيّ الذي يبدو أقرب المراجع إلى هذا الضّمير. والتّناغم الدّلاليّ بين "التّنهّدات" في المتن و"الحيرة" في الهامش، يبرّر ذلك. وربّما كانت الصّورةُ (الجسد، بستان – ورد. والفنار: حلم. والخبز: قارب. والماء: ينبذ ويعشق) تركيباً لتأمّلات ذات حالمة تروم النّفاذ إلى ما وراء الأشياء، لأنّها

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 10. نكتب الهامش بحجم الخط نفسه وفي مكانه في الدّيوان.
2 نفسه، ص 11.

لا ترى الشّعر محاكاة أو تعبيراً عن عالم قوامه التّرابط والتّناغم والانسجام، بقدر ما تراه خلقاً وإعادة تسمية. فالجسد – البستان هو "حبّة الكون"[1] فيه من العناصر (الماء، الهواء، التّراب،...) ما في الكون. وهو تركيب يذكّر بأزهار اللّوتس النّابتة في الماء. وقد رمز بها المصريّون إلى ظهور الرّوح العظيمة من المياه[2].

وفي الإمكانين يظلّ الأسطوريّ مدخلاً إلى التّأويل، فتصبح الكلمات دالّة على غير ما تعوّدت أن تدلّ عليه. وتكفّ عن أن تكون إشارات إلى الأشياء، لتتحوّل إلى خالقة لكون شعريّ تتوحّد فيه الذّات الكاتبة والكون في حالة خلق جديدة، فتمّحي المسافة الفاصلة بين الذّات والموضوع، بين الرّائي والمرئيّ، بين الشّاعر والمكان:

– فصورة النّوتيّ يمكن أن تؤسّس لدلالة الإبحار في المجهول والرّحيل اللاّنهائيّ. نوتيّ تحرّكه المغامرة الوجوديّة وتدعوه إلى التّأمّل وتعمّق في ذاته السّؤال والحيرة وتجعله تجسيداً لمعنى التّيه والبدء من جديد في كلّ يوم. وربّما وجدنا بين النّوتيّ والكاتب من التّقاطعات والتّماثلات ما يغري بالقول إنّنا إزاء استعارة جديدة وهي: الكتابة إبحار أو الكتابة رحيل لانهائيّ. أمّا الموج (موج النّيل – النّهر) فإنّه لا يخلو من دلالة جنسيّة، هي دلالة العري الأنثويّ بما يثيره من شهوة أو رغبة[3] وللقارب صلات بالحلم والرّحيل والغياب والموت والمغامرة والحياة كذلك[4] وربّما كان الخبز، في بعض معانيه الرّمزيّة، دالاًّ على العودة إلى البدايات[5]. ولنا أن نذكر في السّياق ذاته ما يمكن أن يبنيه اسما العلم "أوفيليا وهاملت" على وجه التّحديد، من علاقات متعدّدة مع نصوص لشكسبير (william Shakespeare) لرامبو ومالارميه وجول لفورغ (Jules laforgue) وغيرهم[6] وما تنفتح عليه تلك العلاقات من تأويل بالقلب الذي أجراه أدونيس على علاقة أوفيليا بالماء.

إنّنا إزاء تضافر دلاليّ يحقّق للقصيدة تناغمها وانسجامها. فالغوص على المعاني

1 دافيد لوبرتون (David le Breton) **انتروبولوجيا الجسد والحداثة**، تعريب محمّد عرب صاصيلا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، بيروت – لبنان، ط1، 1993، ص 24.

2 رندل كلارك، ص 236.

3 Bachelard, *L'eau et les rêves*, José corti, 1942, p 45.

4 Ibid. ps 87, 88,89.

5 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1982, p 722.

6 Bachelard, ibid. ch3, le complexe d'Ophélie, Ps 98 - 108.

البعيدة يمكن أن يكون مدخلاً إلى الكشف عن الكيفيّات التي ينسج بها نصّ ما، علاقاته الصّريحة والضمنيّة مع نصوص أخرى، والانتقال من المركز إلى الهامش ومن الهامش إلى المركز ومن هامش إلى آخر يحوّل الصّفحة الشّعريّة إلى جسد نابض بالحياة، مسكون بما لا يُتَوقّع. فتنظيمها المتّعدّد يجعل الكتابة ضربة نرد ترفض الجاهز وتلغي خطّية الدّلالة وتتيح للبياض أن يخترقها من أماكن مختلفة. وهذا كلّه يعني أنّ الشّكل التّقليديّ للصّفحة قد اختفى أو هو يتراجع على الأقلّ، لأنّ الذّات الكاتبة مسكونة بهاجس البحث عن إيقاعها الذي أصبحت مظاهره متعدّدة متنوّعة، ومنها تبئير الكتابة.

1 – 4 – تبئير الكتابة:

نقصد بالتّبئير[1] كلّ ما ينشئه الشّاعر، في نصّه، من طرائق للإظهار لتحقيق مقصد بعينه. وقد ترسّخ أنّ الشّاعر الذي يستحقّ صفة "الشّاعر" لا "يرث" طرائق القول أو كيفيّات البناء فقط، وإنّما "يرث" شكل تعبيره كذلك وهو شكل كامل[2] وفضاء الصّفحة جزء من ذاك الشّكل. فهو أحد العناصر البانية في القصيدة القديمة والتقليديّة، ولكنّه جزء بلا معنى. ومن رهانات شعراء الحداثة أن يخلخلوا ذاك الشّكل الكامل في مستوياته المختلفة. ولا شكّ في أنّ الخلخلة يمكن أن تتحقّق بطرائق متنوّعة، منها التّبئير...

فالكتابة تكتب الكلام – ما في ذلك شكّ – ولكنّها تكتب الصّمت وغيره كذلك، وهذا ما يؤكّد أنّ الصّلة بين الكلام والصّمت والكتابة والبياض، من المناهل الاستثنائيّة للشّعر، لذلك كانت الصّفحة مجاله الخاصّ[3] فالكتابة بخطّين متمايزين أو البدء بنقاط استرسال أو الحذف المعلن عنه أو الكتابة بالشّذرة أو في جداول أو مربّعات أو دوائر... لا تخلو من دلالة لأنّها من فعل ذات تمتح من المشترك وتعيد بناءه برؤية

1 نستعمل التّبئير بالمعنى اللّسانيّ. ويتحقّق هذا التبئير بطرائق متعدّدة منها الصوتيّة كالنّبر أو الإلحاح أو التّركيبيّة كالتّركيز، أثناء الكتابة، على إظهار ما يكون في رأس التّركيب أو آخره. والغاية من ذلك هي الإبراز والتّنبيه إلى مقاصد بعينها، لذلك لا يدرك التّبئير اللّسانيّ خارج حركيّة النصّ ومقاصد الخطاب
P. Charaudeau -D. Maingueneau, *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Seuil, Paris, 2002, p264, 265.

2 أدونيس، **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت – لبنان، ط 4، 1983، ص 154.

3 Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Nathan, Paris, 1996, p57.

خاصّة. وعلى المتلقّي أن يسهم في توليد الممكن من الدّلالات عندما يشرع في القراءة.

ولنا أن نتوقّف عند مقطع قصير واقع بين بياضين دلاليين من قصيدة "شهوة تتقدّم في خرائط المادّة" لنوضّح ما أشرنا إليه. يقول أدونيس:

الشّرق جرح ولم تعد السّياسة إلاّ تقيّحاً
لكن، ستمطر أيضاً في الغرب
ستمطر فوق بيوت تنمو فيها أعشاب الديزل والأورانيوم
وسوف يكون المطر موحلاً أسود[1].

ننظر في هذا المقطع، بخلفيّة أنّ ثنائيّة الشّرق والغرب ثنائيّة ميتافيزيقيّة تتربّص بها شهوة الشّاعر لإلغائها أو تنسيب مطلقاتها على الأقلّ. والخطاب الشّعريّ، في هذا الشّاهد، يخرج من التّلميح إلى التّصريح للإدانة والتّشهير بالشّرق والغرب في آن معاً.

وما يعنينا، تحديداً، هو توظيف الكتابة - الرّسم في الإشارة إلى الخلفيّة التي يصدر عنها الشّاعر وفي ما يروم تحقيقه. ففي نهاية البيت الأوّل: **الشّرق جرح ولم تعد السّياسة إلاّ تقيّحاً** بياض كاف لمواصلة الكتابة، ولا توجد نقطة نهاية أو فاصلة أو أيّ علامة من علامات التّرقيم أو التّنغيم. لكنّ أدونيس يعود إلى السّطر ليجعل البيت الأوّل منتهياً بـ"**تقيّحاً**" فيجعلها كلمة بؤرة، نهاية السّواد وبداية البياض أو نهاية الكلام وبداية الصّمت. وما كان لها أن تكون كذلك، لو تّم الاسترسال في الكتابة.

والواقع أنّ التّبئير، الذي أشرنا إليه، لا يتحيّز في آخر البيت فقط، وإنّما يظهر في أوّله كذلك. فكلمة "الشّرق" هي أيضا بؤرة لأنّها آخر البياض في الصّفحة وبداية الكلام. والحاصل هو أنّ سلسلة الكتابة تصبح جامعة بين "الشّرق" و"تقيّحاً" باعتبارهما حدّين في فضاء خطّي. وفي هذا قصد لتأسيس لذاكرة بصريّة على الأقلّ.

الشّرق ⟵ **تقيّحاً**

أمّا في البيت الثاني: لكن، ستمطر أيضاً في الغرب

فقد تحقّق التّبئير بـ"لكن".. التي توهم أنّ ما سيأتي بعدها نقيض لما قبلها، غير أنّ

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 106.

الشّاعر يخيّب هذا التّوقّع. وفي هذا البيت، كذلك، تتوقّف الكتابة عند دالّ "الغرب" ليناظر الدّالّ السّابق في البيت الأوّل "الشّرق" ولتكون الصّورة على النّحو التّالي:

لكن ⟵ الغرب

والسّؤال يمكن اشتقاقه ممّا سبق هو التّالي: هل كان أدونيس يستدرك أم يؤسّس لصورة أخرى؟

بـ"**لكن**" تنبني مقابلة بين الشّرق والغرب. وفي البيت الثالث تتشكّل صورة مفاجئة تلغي التّناسب والتّناغم بين المطر والأعشاب: **ستمطر فوق بيوت تنمو فيها أعشاب الديزل والأورانيوم** وقد تمّ التّبئير بكتابة الفعل(ستمطر) في أوّل البيت، وفي نهاية البيت تظهر كلمة "الأورانيوم" وقبلها "الديزل".

ستمطر، إذن، ولكنّ المطر لن يخصب الأرض ولن يجدّد فيها الحياة سواء في الشّرق أو الغرب. وإنّما سيخصب الأورانيوم الذي يكثّف دلالات الموت والدّمار والخراب. ذاك ما ينتهي به المقطع:

وسوف يكون المطر موحلاً أسود.

هاهنا، وفي نهاية هذا البيت، تظهر نقطة النّهاية (.) فتكتمل الصّورة التي كانت موزّعة بين الشّرق والغرب. ويتحوّل ما بدا استدراكاً إلى عطف للصّور على بعضها. فالمطر، هنا وهناك، لم يعد للخصوبة أو الانبعاث أو الحياة، وإنّما صار موتاً أو قتلاً للإنسان وتخريباً للوجود عن قصد. وفي الحالتين فإنّ الرّمزيّ الإنسانيّ المشترك بين الشّرق والغرب منذور للاندثار والتّلف شرقاً وغرباً كذلك. وهو المعنى الذي عبّر عنه أدونيس تعبيراً واضحاً في الهامش(ث) في القصيدة نفسها:

(ث)

(... هذا ما قيل عن العدوى وتعفّن المبيض الزّمنيّ
آلات تحوّل البشر إلى حساء أرجوانيّ
في شرق مؤنّث بآلهة لا نرى منها غير أظلافها
في غرب لم يعد يقرأ إلا أمعاءه وأنيابه
وها هو ينخسف تحت أهراء البذار الالكترونيّ [1]

---

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 106 والشّاهد بهذا الحجم من الخطّ في الأصل.

إنّ الكتابة – الخطّ وما يتخلّلها من علامات ترقيم، وما تتشكّل به من توزيع متنوّع للبياض والسّواد، قد أصبحت مدخلاً إلى تقويض الشّكل الكامل الذي كان يحدّ من حريّة الشّاعر. فهي تهدف إلى إشراك العين كذلك في إنتاج الدّلالة. والدّوال التي تمّ تبئيرها، في الشّاهد الشّعريّ الذي أشرنا إليه، تحوّلت إلى مرايا متناظرة تردّد صدى بعضها: الشّرق – الغرب – تقيّح – مطر – أورانيوم. وترديدها لصدى بعضها يقوّي دلالة الموت والخراب التي بدت دلالة جامعة. وما كان لها أن تكون كذلك لو لم يكتب أدونيس المقطع – الشّاهد على ذلك النّحو. ولتأكيد ما ذهبنا إليه متعلّقاً بالتّبئير والدّلالة الجامعة، نعود إلى البيت الأوّل نتأمّله مفرداً.

الشّرق جرح ولم تعد السّياسة إلاّ تقيّحاً

الخطاب، في هذا البيت، مركّب من جملتين: الشّرق جرح (ج1) ولم تعد السّياسة إلاّ تقيّحاً (ج2) وكان يمكن كتابة كلّ جملة في سطر مستقلّ لنكون إزاء بيتين. ولو تمّ ذلك لتغيّر شكل التّبئير (الكتابة – الخطّ) والدّلالة كذلك. فالجملة – البيت: **الشّرق جرح**، قد توجّه القارىء إلى قديم أدونيس الذي تواتر فيه دالّ "الجرح" بمعان مختلفة متحوّلة، منها الحياة والتّضحية والخَلقُ[1] بل إنّ الجرح يمكن أن يوصل بشقائق النّعمان وأسطورة أدونيس الذي نبتت من دمه تلك الشّقائق بعد أن طعنه الخنزير البرّي. وقد كرّر أدونيس الشّاعر هذا الوصل وهذه الدّلالات في أعماله الأخرى.

ولكن هل دلالة الجرح هي ذاتها في هذ المقطع؟!

نحسب أنّها قد تغيّرت، بل تحوّلت إلى نقيض ما تواتر منها في شعر أدونيس سابقاً. فلا حياة أو تضحية أو شقائق أو خلق، وإنّما هو التّقيّح والألم والموت والتّعفّن. وما كان لنا أن نجازف بهذا الرّأي لو أنّ الشّاعر أفرد جملة: الشّرق جرح، بسطر وحدها وجعلها بيتاً مستقلاًّ.

وبما أنّ ذلك لم يتمّ، ولأنّ الجرح ظهر وسط البيت، فقد تعلّق التّبئير بـ"الشّرق" و"تقيّحاً". وهذا ما جعلنا نزعم أنّ دلالته تبدّلت. وهو ما يعني أنّ الشّاعر ينفي ذاته أحياناً. فهو قد ألغى دلالة مستقرّة في ذاكرة القارئ لرمز من الرّموز المتواترة في شعره

1 علي الشّرع، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا 1987، ص ص 77 و78.

(الجرح). وهو إذ يلغي تلك الدّلالة، فإنّه يجعل العلاقة بينه وبين قارئه في حاجة إلى المراقبة والتحرّر من سلطة الذّاكرة أو الماضي.

2 – دلالة الإيقاع:

2 – 1 – الذّات واللّغة:

إنّ رهان أدونيس في تنظيره للكتابة وممارستها نصّيّاً، هو تغيير نظام اللّغة لأنّه مَعْقَدُ ما يكون من تمايز بين الخطابات. فإمّا أن يُبقي الشّاعر على نظام اللّغة القديم فتكون الخطابات مألوفة، وممّا تعوّدت عليه الذّاكرة، ويكون المعنى سابقاً، وينتفي مفهوم الكتابة. وإمّا أن يبحث عن إيقاع جديد بتغيير النّظام وبناء علاقات بين الكلمات تتجاوز المألوف والمعتاد لتدخل فضاء المفاجئ والاحتماليّ وما تُعقد فيه الدّلالة على الإمكان ولذّة التّأويل، بل إنّ للشّاعر الحديث إمكاناً آخرَ وهو البناء بالعلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة. وفي هذا توسيع واضح لمعنى الكتابة ووعي بجعل للدّلالة منفتحة على المتعدّد.

ولمّا كان الشّعر نمطاً كتابيّاً وضرباً من ضروب البناء، فإنّ سؤال الشّعريّة وقوانينها وإبدالاتها يظلّ مطروحاً باستمرار. وعلى الشّاعر الذي يطمح إلى أن يكتب – بالمعنى الذي يقصده أدونيس – أن يعيد بناء اللّغة، على نحو يتيح له إحداث فعل الشّعر. وفعل الشّعر، لا يكون إلاّ بالتّحويل والتّغيير، بما يحقّق إخراج القول غير مخرج العادة لإحداث الشّعر وتحريك النّفس[1]. وهو ما لا يتأتّى إلاّ بسعي الشّاعر إلى الخروج من حيّز الذّاكرة والفضاء القديم، إلى مقام الرّؤيا والحلم والنّفاذ إلى ما وراء الظّاهر لأنّ: اللّغة ليست ملك الشّاعر، إلاّ بقدر ما يغسلها من آثار غيره (...) وبقدر ما يفرغها من ماضيها ويشحنها بالمستقبل. اللّغة دائما، تخصّ زماناً ما، بنية اجتماعيّة ما. إنّها تجيء دائماً من الماضي. حين يأخذها الشّاعر كما هي، كما تجيئه، لا يكتب بل ينسخ[2]

1 حمّادي صمّود وآخرون، **النّظريّة اللّسانيّة والتّراث العربيّ من خلال النّصوص** (مؤلّف جماعيّ) الدّار التّونسيّة للنّشر، د، ت، صص 249، 250.

2 أدونيس، **زمن الشّعر**، ص 78.

لا تكون الكتابةُ شعريّةً، إذن، إلاّ بلغة مغسولة من الماضي وأطياف السّابقين. فما لم تتخلّص الكلمات من قديمها وتتحرّر من قيود الدّلالة المعقودة لها سابقاً، فإنّ ما يُكتب ليس إلاّ نسخاً أو استعادة لكلام الآخرين. ولكن ما معنى أن تكون اللّغة مغسولة من آثار الآخر؟ وكيف تتخلّص الكلمات من ماضيها؟

إنّ اللّغة لا تصف واقعاً أو تعبّر عنه أو تعكسه. فهذا من قبيل الوهم لأنّ الواقع لا يثبت في صورة واحدة، واللّغة تحتفظ بأسرارها وتمارس تمنّعها. ولعلّ الوعي بهذا التّناسب الشّفيف بين الواقع واللّغة هو الذي جعل أدونيس يدافع عن لغة لا هي لغة الوضوح العقيم، ولا هي لغة الغموض الذي يتحوّل إلى أحاج وتعميات[1] وإنّما هي لغة التّساؤل والتّغيير[2]. فلا تغيير ولا كشف ولا خلق دون تساؤل، بل لا معنى دون مغامرة تقوّض بداهة الأشياء. وبلغة التّساؤل وتقويض البداهات يمكن التّأسيس لعلاقات جديدة بين: الإنسان والأشياء والأشياء والكلمة والكلمة. ويمكن للقصيدة أن تقدّم صورة جديدة للحياة والإنسان[3] وللشّعر أن يكون كتابة لا نسخاً، لأنّ العلاقة بين العناصر التي تمّت الإشارة إليها (الإنسان، الكلمات، الأشياء) لا تستقرّ. وهو ما يجعل الكتابة تجريباً دائماً وتأمّلاً مستمرّاً، للذات والوجود. والشّاعر الذي يكتب بهذه الخلفيّة، سيمارس حرّيته في إعادة ترتيب العناصر من جديد، وبناء الكون بأسماء جديدة لتقويض الأولى وهدم النّمطيّة في صورها المتعدّدة:

إيزيس، أتبع شعاعك،
أنخرط في سلك ابن عربيّ لأتقن التّسمية
وأسمّيك الأسماء كلّها[4]

إنّ فعل التّسمية (إعادة التسمية تحديداً) باعتباره تخليصاً للأشياء من أسمائها القديمة، خلفيّة كتابيّة واضحة في "أبجديّة ثانية". فالأماكن والعناصر والأشياء تتخلّى عن صورها المألوفة، وتظلّ تتحوّل، باستمرار، من هيئة إلى أخرى. وهذا ما يجعل

1 نفسه، ص 21.
2 نفسه، ص 17.
3 أدونيس، **سياسة الشّعر**، ص 154.
4 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 11.

القصيدة فضاء للصّراع بين الرّؤى والتّصوّرات وتقاليد الكتابة والقراءة.

يتحرّر الشّيء من سلطة الاسم الواحد ويتخفّف من ماضيه، ويتعدّد في أسمائه وصوره. فتنهار الحدود بين الواقع وما وراءه، والمرئيّ واللاّمرئيّ، والظّاهر والخفيّ...، وتصبح اللّغة شفيفة والكتابة سيرورة والقصيدة بناء لا يكتمل ولا يُبلغ به أقصاه أبداً. يقول في قصيدة "المهد":

صنعاء – من هنيهة رأيتك في صورة والآن تتحوّلين أنت الثّوب يُفتق ويُرتق برفّة الهدب وما أغرب الخليط الذي يُنسج في هذه اللّحظة[1]

يؤكّد هذا الشّاهد وغيره كثير في الدّيوان، أنّ مبدأ التّحوّل الذي ينتظم الوجود بأكمله، قانون من قوانين الكتابة كذلك. فالكون بأسره يتبدّل بين طرفة عين وأخرى. والكتابة تبديل وتحويل وتكرار وتغاير... ويمتدّ الحديث عن مبدأ التّحوّل في الوجود، من هيراقليطس – وهو من مراجع أدونيس المصرّح بها – إلى المتصوّفة كذلك، وخاصّة ابن عربيّ الذي يرى أنّ "العالم بمنطق التّجلّي هو ظهور الواحد في صور متعدّدة، ممّا يجعل الصّورة منطوية على المماثلة والاختلاف في آن[2] معاً. وهذا يعني أنّ رهان الشّاعر الذي يصدر عن تلك الخلفيّة، إنّما هو كتابة المتعدّد المتحوّل وابتداع لغة تقبل هي أيضاً أن تتعدّد وتتحوّل. واللّغة لا تكون كذلك إلاّ إذا أنشأتها ذات قوامها التّغاير والاختلاف. ذاك ما يجعل دلالة الخطاب لا نهائيّة، والعناصر المتباعدة في مراجعها وأزمنتها ومتخيّلها تتضافر وتتآلف لتبني ما يستعصي على الاختزال ويرفض الاكتمال.

فالقاهرة في قصيدة "أحلم وأطيع الشّمس" مثلاً، متعدّدة الصّور لأنّها مكتوبة باستعارة "الشّمس"، الجامعة بين التّاريخيّ والآنيّ والحسّيّ والرّمزيّ والأسطوريّ والمقدّس والمتخيّل... تظهر الشّمس فتتخلّق حياة وصور وأشكال ودلالات. ثمّ تحتجب فتظهر أخرى جديدة مختلفة. وربّما تعايشت الحيوات وتداخلت الصّور. ذاك ما أغرى بعقد مماثلة بين الشّمس التي يتغيّر الكون بظهورها واحتجابها والفينيق أو العنقاء التي تعيش في "هيليوبوليس" (مدينة الشّمس) وقد كان الإله "أتوم" يوصف،

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 66.

2 خالد بلقاسم، **الكتابة والتّصوف**، ص 78.

عند المصريّين، بأنّه "العنقاء". وكان يتباهى بأنه صَنع بنفسه إكليل الرّيش الذي يتوّج رأسه[1].

إنّ المماثلة بين الشّمس والفينيق أو العنقاء مغرية بتوليد مماثلة أخرى بين الشّمس والكتابة. فكلتاهما تحكمها ثنائيّات من قبيل: الحضور والغياب، الموت والحياة، الظهور والاختفاء، الاحتجاب والانكشاف،على نحو يتيح بناء المعادلة التّالية: الكتابة = شمس[2]. فالنّصّ يُظهر ولكنّه يُخفي، يحيي (يسمّي) ولكنّه يقتل (الاسم حجاب) يندثر ويتبعثر ولكنّه يعاود الظّهور في لبوس جديد. وهو لا يُكتب إلاّ بموت نصوص أخرى ومن رمادها. والنّظر في نصوص أدونيس ذاتها، يكشف عمّا بينها من علاقات تداخل نصيّ ذاتيّ[3] فهو يكتب ويمحو، ثمّ إنّ نصوصه تذكّر ببعضها. وهو ما يجعل حركة الدّلالة والصّورة فيها هيراقليطية تتكرّر مختلفة:

– إيزيس / القاهرة
أكتبك فجراً يوقظ النّائمة أثينا،
أكتبك إكسيراً ضدّ زمن لا يهدأ سعاله.، زمنٍ تحزّزه خناجر الفتك
واللّغة حوله حراب،
أكتبك استواء على كرسيّ يتوسّط سرادق الكون، ولهباً من سلالة

---

1 G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* عرّبه مصباح الصّمد بعنوان: **الانتربولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، لبنان، 1991، ص 124.

2 وهذا النّموذج قديم ومتواتر في شعر أدونيس. فاستعارة الشّمس هي ذاتها التي بنى بها صورة والده الذي مات محترقاً. وممّا يقول في قصيدة بعنوان "الموت" يرثي فيها أباه ما يلي: (**الأعمال الكاملة**، المجلد 1، دار العودة، لبنان 1998 صص39 – 40)

– لم يفن بالنّار ولكنّه
عاد بها للمنشأ الأوّل
للزّمن المقبل
كالشّمس في خطورها الأولّ
تأفل عن أجفاننا بغتة
وهي وراء الأفق لم تأفل.

3 محمّد مفتاح، **تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناصّ)**، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب لبنان، ط 2، 1986، ص 124.

الكواكب، وتكون لغتي قد استبدّت بغيم الصّور وأكون أعلنت: حبال صوتي النّيل ونبراتي الفصول[1].

تكرّر، في هذا الشّاهد، الفعل "**أكتبك**" وهو فعل لا ينفد (ce verbe ne s'épuise pas) لأنّه فعل يمتلك طاقة هائلة على الاختراق والتّداخل والتّفاعل[2] ذاك ما تكشف عنه استعارة أخرى شكلّها أدونيس باللّغة، عن اللّغة وهي: اللّغة – حراب. استعارة تذكّر بآلام الكتابة والبناء التي كان قد أشار إليها بعض الشّعراء من قبل، وجعلنا نحن نصّ سويد بن كراع نموذجاً تمثيليّاً لها.

وهكذا، فإنّ تكرار الفعل "أكتب" وظهور استعارة الكتابة – الحرب من جديد، يجعلان القاهرة تكفّ عن أن تكون مكاناً، لتصبح رؤى يبنيها الحلم والحدس والرّغبة والشّهوة والخيال... وهذه الرّؤى لا ينتظمها ضمير المتكلّم الحال في الفعل "أكتبك" باعتباره دالاًّ لسانيّاً فحسب، وإنّما بصفته علامة تحيل على ذات لها طاقة على اشتقاق الانطولوجيّ من الآنيّ العابر، لبناء معرفة شعريّة تؤكّد أنّ الخطاب سكن يقيم فيه الشّاعر بعد أن أعاد تأمّل ذاته في علاقتها بالوجود. فإعادة بناء المكان شعريّاً حدث وجوديّ معرفيّ يتحوّل به الشّاعر إلى خالق يعيد ترتيب العناصر والأشياء... فالقاهرة هي: الفجر، الإكسير، الاستواء، اللّهب، غيم الصّور، النّيل، الفصول المقابر،... وأفعال الخلق في صيغة المضارع بعضها تكرّر متوازياً: أكتبك فجراً، أكتبك إكسيراً، أكتبك استواء... إنّ الكتابة تجعل المكان مرايا متناظرة وتوجّه الدّلالة نحو مطلقها لأنّ تعدُّد الصّور وتحوّلها من تعدّد الذّات الكاتبة التي تبني موضوعها، فيما هي تنبني به. وتحوّله، فيما هي تتحوّل به. وفي هذا السّياق يغدو الحديث عن ذات وموضوع منفصلين باطلاً. فالذّات لا تكتب موضوعها، منفصلة عنه، وإنّما تكتبه وهي مسكونة به. يقول أدونيس:

هكذا أكتبك جسداً – نشيد ماء تثنّيْ وملءَ أعضائي انكسري موجة موجة،
كوني ليَ **الأرض** مستلقية أكنْ لك **الهواء** قائماً وسمّيني بإسمائك،
امتزجتْ حنجرتي بصوتك وأشيائه حمداً لمفتاحكِ للعتبة **للقمح** على

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 33.

2 M. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p 492 بلانشو متحدّثا عن تجربة (فلوبير).

العتبة لخطواتك حول العتبة لمسائها لغلالتك لأرجوان أبنوسٍ **غابة** تتّسعُ **بحرٍ** يهدرُ للحالة النباتيّة فيك للجوع العيد الذّراعين المخملِ المستطيل الدّائريّ القوس النّشوة الرّعشة اللّيل سحراً سحيراً، حمدًا، – 1.

كيف نقرأ هذا المقطع الذي تداخلت فيه التّراكيب؟ وبم يمكن أن نؤوّل تعالق دوالّه وتضافرها على ما بين معاجمها من تباعد (الجسد، المكان، الماء، الطّبيعة)؟

لا وجود في هذا المقطع لبياضات فاصلة أو أدوات وصل وفصل توجّه فعل القراءة. ولا وجود، كذلك، لكلمة غريبة أو بعيدة المعنى أو لإسناد يخرق قواعد التّركيب في اللّغة العربيّة، لذلك يمكننا أن نقول إنّ هذا المقطع مكتوب بإيقاع حدّده الشّاعر، إيقاع تضافرت في بنائه علامات لغويّة وغير لغويّة.

فالمقطع لم يرد خالياً من علامات التّرقيم[2]. ولكن يبدو أنّ الشّاعر لم يخضع ترتيبها إلى نظام الجملة (الإسناد) بل إلى حالة من حالات الجسد. لنتأمّل:

• عارضة، تفصل بين "جسدا – نشيد ماء" ويضعنا موقعها ذاك إزاء صورة قائمة على الاتّصال والانفصال في آن معاً. فالقاهرة تغدو جسداً – نشيداً. وهو جسد متخيّل ناشئ من رغبة شعريّة تخلّى فيها الشّاعر عن الرّؤية (الحسّ، المكان) ليحلّ في حيّز الرّؤيا (التّخييل) وتخلّى فيها المكان عن "مكانيّته" ليغدو أنثى تسكنها شهوة، هي من شهوة اللّغة التي طاوعت الشّاعر، فجمع بين المحسوس والمتخيّل، والإنسانيّ والنّباتيّ، والدّاخل والخّارج، والنّور والظّلمة، والتّراب والهواء...

• أربع فواصل وعارضة أخرى، أخضع الشّاعر توزيعها لحركة الجسد:

•• الفاصلتان في البداية، في لحظة البدء التي يتعرّف فيها الجسدان إلى بعضهما بعضاً، ثمّ تنتفي أيّ علامة من علامات التّرقيم وأي بياض فاصل، بل إنّ الكلمات تتلاحق

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 34 (التّسويد لنا).

2 نشير إلى أنّنا أفدنا من تحليل خالد بلقاسم لهذا المقطع. ولكنّنا نستدرك عليه. فما ذكرناه لم توجّهنا إليه خلفيّة التّأنيث التي أضحت من ثوابت الكتابة لدى أدونيس، وإنّما قادتنا إليه، كذلك، الكتابة – التّدوين وعلامات التّرقيم التي نفى خالد بلقاسم وجودها مطلقا يقول: (...) وبالتّشطيب على كلّ أنواع علامات التّرقيم. وهو ما ليس صحيحاً. فعلامات التّرقيم ماثلة وطبعة الدّيوان هي نفسها. وتوظيف علامات التّرقيم في بناء الدّلالة يجعل شكل الكتابة موقّعاً بحركة الجسد. فكأنّ فعل الكتابة تحكمه حركة الجسد فقط. راجع خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصّوفيّ**، ص176.

وتداعى على نحو خرج فيه الشّاعر خروجاً واضحاً عن الرّوابط المنطقيّة المألوفة.

••• ثمّ تظهر الفاصلتان الأخريان والعارضة في آخر المقطع لينتهي الخطاب إلى الصّمت والهدوء، لعلّهما من حالات الجسد وقد تخّلص من عنف الرّغبة والشّهوة فيه.

إنّ ما أشرنا إليه، يؤكّد حضور الدّلالة الجنسيّة التي مهّدت لها دوالّ: الجسد، الماء، الأعضاء، الاستلقاء، الهواء، القمح، غابة، حالة نباتيّة، بحر يهدر، نشوة، رعشة... بما يعني أنّ الكتابة لم تحفل برسم صورة غايتها التّناسب والتّماثل والتّشابه، بقدر ما حاولت أن ترسم إيقاع جسدين لحظة اللّقاء والفعل الجنسيّ: تبدأ الحركة عاديّة، ثمّ تصّاعد، وتتشابك الأعضاء وتتداخل ويختلط ماء الذّكر والأنثى، فيتوحّد الجسدان ويصبح الملفوظ هذياناً يشي بحالة من حالات الجسد العاشق. ثمّ تهدأ تلك الحالة وتتدّرج نحو النّهاية ليكون الهدوء ثمّ الصّمت. إنّ الفعل الجنسيّ كتابة بالأعضاء يقرأ فيها الجسد حروف الجسد الآخر بالتّماس والنّقش والنّار والحفر والتّداخل، فعل يستعير صورة الكتابة ويمارسها بحروف أخرى. تلك الحروف التي تتملّص من سلطة اللّغة وقيود العقل لأنّها تتحوّل إلى لحم ودم[1]

تؤكّد هذه الصّورة سريان اللّذّة في الكتابة على نحو يدّل على مدى تورّط الجسد في البناء لتكون "أبجديّة ثانية" في بعض معانيها، أبجديّة الجسد الباحث عن لذّته باستمرار. يقول في قصيدة "في حضن أبجديّة ثانية":

– الدّم هو الذي يفكّر، والجسد هو الذي يكتب[2]

والكتابة بالجسد هدم للحدود بين الوعي واللاّوعي، الذّات والآخر، الزّمان والمكان... لتتوجّه اللّغة إلى الدّاخل، داخل الإنسان والأشياء، فتتجاوز الظّاهر المرئيّ إلى الحركيّة الخفّية في الوجود. وفي هذه الحالة تصير القصيدة نوعاً من السّياق(...) سياق شخصيّ تاريخيّ أي قطعة جدليّة بين الإنسان وغيره، بين الفرد والتّاريخ[3]. وتصبح اللّغة ذاتيّة، لا مشتركة. ولعلّ وعي أدونيس بطبيعة اللّغة في ما تتيح للإنسان وما تمنعه عنه، هو الذي حرّضه على أن يبني معها علاقة شهوة. فهو لا

1 خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصّوفيّ**، ص 177.
2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 197.
3 أدونيس، **بيان عن الشّعر والزّمن**، مواقف عدد 13 – 14، سنة 1971، ص5.

يكتب المدينة بهاجس الوصف أو التّمثيل أو التّشخيص على نحو مانقرأ لدى شعراء آخرين من أبناء جيله[1] وإنّما يكتبها برغبة الحالم – العاشق الذي أسّس علاقة عشق بينه وبين المكان (المدينة) ومحا الفروق بين الماضي والحاضر والأسطوريّ والتّاريخيّ والماديّ والرّمزيّ والمدّنس والمقدّس، فأتاح له ذاك التّأسيس أن يوسّع زمن القصيدة ومتخيّل المكان وأن يكتب بلغة مغسولة بقدر كبير، من آثار الآخرين. إنّ القاهرة في قصيدة "أحلم وأطيع آية الشّمس" بساحاتها ومقابرها ونيلها ودروبها وميادينها: ميدان التّحرير، القرافة، بين القصرين، ميدان الحسين، القلعة، باب زويلة، المقطّم، خان الخليلي، حيّ أم غلام، مقهى الفيشاوي، جامع السّلطان حسن... تشعّ منها الأساطير فيتحوّل كلّ شيء فيها إلى دالّ شعريّ:

– لا يزال **الشّعر** يجهل كيف يحصد **القمح** الذي زرع فيك[2]

وهذا ما يجعل كتابتها عصيّة على من لا يُجيد رؤية ما وراء الظّاهر أو من يريد كتابتها بأبجديّة قديمة. إنّها لا تقبل أن تُكتب إلاّ شعراً بالمعنى الذي يكون فيه الشّعر رؤيا أو حدساً تخييليّاً يجمع المتباعد المتنافر:

لأنّك السرّ لا يعرف الشّعر أن يقدّم لك إلاّ الشّعر[3]

والبتراء في قصيدة "يد الحجر ترسم المكان" بحجرها المسكون بالغيب، وتاريخها الموغل في الأبديّة، وقبورها المنحوتة في الصّخر، وآلهتها الذين يجلسون مع أصدقائهم من البشر في قاعة واحدة، هذه البتراء – المكان تتحوّل إلى **امرأة – أنثى** يصغي الشّاعر إلى نبض جسدها ليجيد الكتابة:

حقّا كأنّ المرأة والشّاعر في سرير الحبّ ليسا
شيئاً آخر غير الأرض والسّماء
حقّاً الحبّ نفسه هو الشّرع[4]

1 إحسان عبّاس، **اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة 1978، فصل "الموقف من المدينة" ص 111 وما بعدها. ويقول عبّاس "وبذلك تختلف غايته (أدونيس) من حديثه عن المدينة عن غايات الشّعراء الآخرين".

2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 26.

3 نفسه، ص 32.

4 نفسه، ص48.

بهذا الإبدال (الحبّ هو الشّرع) يؤسّس الشّاعر لعلاقة جديدة بينه وبين الأشياء، علاقة تُستعاد فيها أطياف أسطوريّة (السّماء - الذّكر - الماء، والأرض - الأنثى - الحوض) فيبلغ التّماهي حدّاً يذكّر بما تكرّره الأسطورة من تقديس للفعل الجنسيّ الذي كان طقساً يربط الإنسان المتناهي بالملكوت اللاّمتناهي[1].

بالجسد، إذن، تكون الكتابة فتتواتر الصّور التي يتحوّل فيها كلّ شيء إلى دالّ جنسيّ يؤكّد أنّ خلفيّة التّأنيث ماثلة باستمرار، بل إنّها المهيمنة في هذا الدّيوان بالذّات. فحتّى التّراب والحجر تحوّلا إلى أجساد من ذكر وأنثى، مسكونة بالشّهوة والرّغبة. يقول:

سأرى بعين التّراب وأسمع بأذن الحجر
ولن أعوّل إلاّ على ما يسكن جسدي[2]

ويقول كذلك:

في ضباب من البخور والصّندل
وحوله من حوله، -
حجر دائرة
حجر قضيب
حجر وسادة
حجر رحم
حجر معراج[3]

هذه الرّؤيا التي تجمع بين الأسطوريّ والصّوفيّ هي التي تبرّر تلك العلاقة الجديدة التي أقامها الشّاعر على القلب والإبدال:

ما هذا السرّ الذي يغلب الشّرع؟ صدقت
لا بالشّرع يفسّر الكون بل بالحبّ[4]

1 فراس السّواح، **لغز عشتار**، ط 5، دار علاء الدّين، دمشق، سوريا 1993، ص178.
2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص54.
3 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 44.
4 نفسه، ص 55.

وفي قصيدة "المهد" كما في القصيدتين السّابقتين، تتراءى اليمن بمدنها وأسواقها وساحاتها: عدن، حضرموت، صنعاء، سوق الحبّ، سوق الذّهب، سوق الفضّة، سوق القات، سوق الزّبيب، سوق الحنّاء، وقد نشأت بينها وبين الشّاعر علاقة عشق، كذلك، تؤنّث فيها حضرموت فتبدو في صورة أنثى تغتسل بالعسل:

سلاما حضرموت
أيّتها العينان السّوداوان في هذا الرّأس الأزرق الذي يسمّى السّماء،
أيّتها المرأة التي تغتسل بعسل دوعن
حزامها بحر العرب
وخلخالها الموج[1]

واللاّفت، في هذه القصيدة، بالذّات هو استنساب أدونيس إلى شعراء من الشّرق والغرب فتنتهم اليمن فحاولوا كتابتها أو تجلّت في نصوصهم فافتتن بها أدونيس، شعراء ينتمون إلى أزمنة مختلفة وثقافات متباعدة (شعراء البصيرة والهيام والرّغبة) ويعسر على من يقف عند حدود الظّاهر أن ينتبه إلى ما يجمعهم أو يوحّدهم (رامبو، امرؤ القيس، عمر ابن أبي ربيعة) شعراء جمعتهم كتابة الجسد، على أنحاء مختلفة، ولكن بإيقاع ذاتيّ حوّل اللّغة إلى سكن رمزيّ. وليؤكّد أدونيس صلته بهم فإنّه قد كرّر ست مرّات، التّركيب "لي في تراب **اليمن عرق** ما" **عِرق يصله برامبو**:

هو ذا أتوهّج مع رامبو بين جمرة عدن وتباريح المندب عارياً
منّي مكسّراً بها أضيع فيها وتتضوّع فيّ[2]

و آخر يشدّه إلى **امرئ القيس**:

أقسم بهذا الوادي (وادي الأحقاف) كنت أستطيع متوكّلاً على امرئ
القيس أن أتسلّق

1 نفسه، ص 72.
2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 60.

الفضاء وأن أخترقه، ولست ساحراً ولا أدّعي النبوّة[1]

بل إنّ ذاك العرق يتجاوز امرئ القيس إلى شعراء الجاهليّة، إلى من أسّسوا منهم لإيقاع خاصّ، هو إيقاع الجسد:

هكذا أتكلّم بطريقة تجسّد
أصدقائي شعراء الجاهليّة (أقصد شعراء البصيرة والهيام
والرّغبة) أقول لكلماتي أن تنتشي في مكانها بين شفتيّ[2]

إنّ كتابة أدونيس للمكان تجدّد معرفتنا به لأنّها تحاول محو صوره السّابقة ولأنّها تذكّر بالمنسيّ أو الغريب فيه. وكلّ حدث يؤسّس لبناء معانٍ جديدة يضعنا في إطار المتغيّر المتحوّل لا الثّابت المعلوم. وكتابة المتغيّر المتحوّل هي كتابة المحو، محو السّابق الذي قد يصبح حجاباً يعطّل التعرّف إلى الشّيء أو المكان أو الذّات.

2 – 2 – الذّات بين الوزن والإيقاع:

يكرّر أدونيس، دائماً، أنّ الشّعرية ليست خصيصة للشّعر دون النّثر. وأنّها ليست مرتهنة، في حضورها أو غيابها، بوجود الوزن أو عدمه. فالوزن، وإن عُدّ من حدود الشّعر، يظلّ عنصراً خارجيّاً لا يسهم في الشّعريّة إلاّ بقدر ما يتآلف مع عناصر أخرى. يقول: إنّ المسألة شعريّاً، وهذا ما ينبغي تكراره، ليست في مجرّد الوزن أو النّثر. وإنّما هي في الشّعر والرّؤية الشّعريّة والعالم الشّعريّ، في ما وراء أشكاله الوزنيّة أو النّثريّة[3].

تتخطّى الشّعريّة، إذن، أيّ تحديد أو تصنيف لتقع في أفق أرحب، هو أفق الرّؤيا. وليست هذه الرّؤيا إلاّ ضرباً من الكشف الذي يتيح لنا أن نرى العالم في غير صورته التي ألفناه عليها، كشف ينفض عن عيني المتلقّي غبار الألفة والعادة، ويفتحهما على مساءلة البداهة، وتجاوز الظّاهر إلى ما وراءه، لتأسيس علاقات جديدة بين الإنسان

1 نفسه، ص 68.
2 نفسه، ص 71.
3 أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق**، ص 124.

والكون تبنيها لغة الدّهشة والرّغبة، لا لغة المحاكاة والتّصوير والتّمثيل والوصف. إنّ الشّعرية لا تخصّ نوعاً أدبيّاً بعينه، ولايمكن أن تحدّ بحدود ثابتة لا تتغيّر لأنّها إشكال كتابة بما يعنيه ذلك من ذاتيّة في فعل الكتابة وبما يخضع إليه ذلك الفعل من تحوّلات، لها أسبابها وتجلّياتها. ولكن كيف تحقّق الكتابة شعريّتها؟

نتأمّل جواباً يبنيه أدونيس بالسّلب يقول: إنّ كتابة لا نرى عليها **الخاتم الذّاتيّ المتفرّد لكاتبها** تعني أنّ هذا الكاتب ليس لديه شيء خاصّ للقول. وليس له طريقته الخاصّة في قوله وأنّ **ما يكتبه ليس إلاّ تجميعاً لجمل وعبارات** وإلاّ مراكمة لها بطريقة أو بأخرى اعتباطيّاً[1]

بالنّفي المتكرّر تتحدّد طبيعة الخاتم الذّاتيّ الذي يتحدّث عنه أدونيس، خاتم لا يتجلّى إلاّ بالخروج عن المشترك أو الجماعيّ أو بالفعل فيهما. فالوزن، مثلاً، عنصر مشترك ومتعال من المتعاليات التي تمارس سلطتها على الخطاب. والشّاعر الباحث عمّا يسم كتابته بما يميّزها لن تكون قصيدته إلاّ حيّزاً للصّراع بين إكراهات الوزن وإيقاع الذّات الذي يفترض أن تُجليه طرائق البناء، بناء التّراكيب والتّعابير والصّور... بناء الخطاب، ومن هذه الزّاوية زاوية الصّراع أو التّفاعل يكون الوزن محرّضاً على انتهاك اللّغة، به تخلع لباسها المألوف (...) ويكون التّركيب حافزاً على اكتشاف مناطق إيقاعيّة مجهولة[2].

إنّ الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه[3] والانطلاق من العروض للوصول إلى الإيقاع هو عبور من المشترك إلى الذّاتيّ أو من المقيس والمعدود إلى ما لا يقبل القياس والعدّ[4] فالوزن يقبل الضّبط الكمّيّ والتّحديد الزّمنيّ أمّا الإيقاع فإنّه فعل الذّات في اللّغة والوزن في آن معاً. ولا شكّ في أنّ هذا الإبدال لا يتحقّق إلاّ إذا كانت الخلفيّة الموجّهة للشّاعر هي مفهوم الكتابة بما فيها من إمكانات ذاتيّة متعدّدة، منها: تحرّر

1 أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق**، ص 138 – التّسويد من الباحث.

2 أحمد بلبداوي، **الكلام الشعريّ**، صص 108 – 109. ويشير بلبداوي إلى أنّ الشّعراء كانوا يبحثون في كثير من الأحيان عن حرّيتهم في ما يعرف بالجوازات. راجع الكلام الشّعريّ وخاصّة الفصل 5 (ص 8 / ص114).

3 H. Meschonnic, *Critique du rythme*, p 216.

4 Ibid, p 215.

القصيدة من امتلائها الضّاغط[1] والبحث عن سكن حرّ، والحدّ من تقديس النّموذج، وتوسيع مفهوم الإيقاع...

2 – 3 – الوزن وإيقاع الذّات:

نستعمل الإيقاع، إذن، بالمعنى الذي تمّت الإشارة إليه سابقاً، لذلك سنكون في حيّز الاحتمالات دائماً. فحتّى القصيدة الموزونة – الخاضعة لسلطة العروض ستبنى بطرائق متعدّدة. فأدونيس يتصرّف في توزيعها بكيفيّات مختلفة ويحوّل صفحتها إلى حيّز متحرّك باستمرار...

ذاك ما كشفت عنه مظاهر البناء المختلفة في القصائد التي كان الوزن فيها عنصراً من عناصر شعريّتها. وهذه القصائد هي: **قبل أن ينتهي الغناء، البرزخ، وردة الأسئلة، أغنية إلى حروف الهجاء، القصيدة غير المكتملة**. قصائد موزونة هيمن فيها بحر بعينه وداخلته بحور أخرى أو تكافأت فيها الاحتمالات على نحو ما سنرى من خلال الأمثلة التّالية. نتأمّل هذا الجدول:

عنوان القصيدة	المقطع، البيت، الصّفحة	البحر المهيمن، كيفيّات البناء العروضيّ
1 – قبل أن ينتهي الغناء ص122 /ص133 القصيدة سبعة مقاطع مرقّمة	*المقطع 1 – ب 1 ← ص 125 – ب 2 ← ص 125 – ب 3 ← ص 125	**الوزن المهيمن هو المتدارك يداخله المتقارب والرّمل** عنقٌ جامحٌ،عنقٌ حائرُ – فعِلن/فاعلن،فعِلن/فاعلن الغيومُ تحيكُ عباءاتِها – فاَعلن/فعِلن/فعَلن/فاعلن والرّياحُ تجيءُ خفافًا على صهواتِ الحقول فاعلن/فعِلن/فعِلن/فاعلن/فعِلن/فاعلان
	*المقطع 2 – ب 1 ← ص 127 – ب 2 ← ص 127	ساحة القرية احتفاءٌ – فاعلن / فاعلن / فعولن يجلس المتعبون: حوار، ذكريات، همومٌ، فاعلن / فاعلن / فعِلن / فعْلن / فعولن / فعولن

1 بنّيس، **الرّومانسيّة**، ص 86.

عنوان القصيدة	المقطع، البيت، الصّفحة	البحر المهيمن، كيفيّات البناء العروضيّ
	* المقطع 3	
	– ب 1 ← ص 129	عندما ينزل الشتاءْ – فاعلن / فاعلن / فعول
	– ب 2 ← ص 129	من ذراه، ويربضُ في العتبات وخلف النّوافذ،
		فاعلن/ فعلن / فعلن / فعلن / فعِلن / فاعلن / فع
	– ب 3 ← ص 129	تأوي الحَقول إلَى عريهَا
		لن / فاعلن / فعلن / فاعلن
	– ب 4 ← ص 129	وينام الحجر – فعلن / فاعلن
	– ب 5 ← ص 129	بين أجفانها – فاعَلن / فاعلن
		بياض في الصّفحة
	– ب 6 ← ص 129	كان بيني وبين الحقول – فاعلن / فاعلن / فاعلان
	– ب 7 ← ص 129	لعب غامضٍ، حديث – فعلن / فاعلن / فعولن
	– ب 8 ← ص 129	لم أعد أتذكر منه – فاعلنَ / فعلن / فعلاتن
	– ب 9 ← ص 129	غير هرْج العصافير تغزو – فاعَلن / فاعلن / فاعلاتن
	– ب 10 ← ص 129	وتختار أشهى ثمار – فعولن / فعولن / فعولن
	– ب 11 ← ص 129	كنت أحتار: أيّ البَقولْ – فاعلن / فاعلن / فاعلان
	– ب 12 ← ص 129	يتخيّرها العاشقونْ – فعلن / فعلن/ فاعلان
	– ب 1 ← ص 130	لصباباتهِمْ – فعلن / فاعَلن
	– ب 2 ← ص 130	مثلما حدّث الشّيوخ وأكّده العارفونْ
		فاعلن / فاعلن / فعول / فعول / فعولن / فعولْ
	* المقطع 5	
	– ب 1 ← ص 132	أخذتني رياحيَ واللّيلُ طفلٌ –
	– ب 2 ← ص 132	فعلن/فاعلن/فعلن/فاعلاتن
	– ب 3 ← ص 132	فيَ ثيابي وألقتّ – فاعلن/فاعلاتن
	– ب 4 ← ص 132	لغطاء رقيقٍ صباي:شموسٌ – فعِلن/فاعلن/فاعلن/
	– ب 5 ← ص 132	فعلاتّن
	– ب 6 ← ص 132	وغيوبٌ – فعلاتن
	– ب 7 ← ص 132	وأرضٌ – فعولن
	– ب 8 ← ص 132	تتبطن ذاك الغطاءْ – فعلن/فعلن/فاعلان
		وأنا الآن فيه ومنه، نسيَجٌ – فَعلن/فاعلن/فعِلن/فاعلاتن
	– ب 9 ← ص 132	يتمزّق.ماء التعلّل شحّ.من القائل:
	– ب 10 ← ص 132	فعلن/فعلن/فاعلن/فعلن/فعلن/فاعلن
		طَعم حوّاء مرٌّ – فاعلَن/فاعَلاتن
		وآدم سمٌّ؟ – فعول/فعولن
	* المقطع 7 ثلاثة أبيات فقط	
	– ب 1 ← ص 133	النّبوءات تجترّ أشلاءها – فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن
	– ب 2 ← ص 133	والزّمان حصاةٌ – فاعلن/فعلاتن
	– ب 3 ← ص 133	تتدحرجُ في رئة الأنبياءْ – فعِلن/فعلن/فعِلن/فاعلان

عنوان القصيدة	المقطع، البيت، الصّفحة	البحر المهيمن، كيفيّات البناء العروضيّ
2 – البرزخ ص135 /ص150	* المقطع 1 – ب 1 ← ص 137 – ب 2 ← ص 137	**وزن الرّمل** خرج الحاضر من أسمائه – فعلاتن / فعلاتن / فاعلن يخرج الشّيء على أسمائه – لا أسمّيه، ولكن فاعلاتن / فعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فعلاتن
	*المقطع 2 – ب 1 ← ص 139 – ب 14 ← ص 139 – ب 15 ← ص 139	تخرج الأشياء من أسمائها لا أسمّيها، ولكن فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلاتن وأحيّي كلّ ما يهوي – فعلاتن / فاعلاتن / فا ولا يحضنه أيّ قرارٍ – علاتن / فعلاتن / فعلاتن
	*المقطع 5 – ب 6 ← ص 144 – ب 7 ← ص 144	عجباً، هذا الوطنْ فاعلاتن / فاعلن كيف لا يكبر في أرجائه غير الكفنْ فاعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن / فاعلن
3 – وردة الأسئلة ص151 /ص161 القصيدة مقطع واحد طويل تفصل بين مقاطعه الصّغرى بياضات دلاليّة.	– ب 1 ← ص 153 – ب 2 ← ص 153 – ب 4 ← ص 153 – ب 5 ← ص 153	**الوزن المهيمن المتدارك يداخله المتقارب والرّمل والبسيط** يخرج العطر حيران من وردة الأسئلهْ فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن تخرج الأمثلهْ فاعلن / فاعلن سيكون ظهور على شاطئ الفراتْ فعلن / فعلن / فاعلن / فاعلن / فعول آدَم من حَديد، وحوّاء جبانةٌ فاعلن / فاعلّن / فاعلن/ فاعلن/ فاعلن
	– ب 12 ← ص 156 – ب 13 ← ص 156 – ب 14 ← ص 156	إنّها أرضنا – فاعلن/فاعلن سيجيء الغناءْ –فعلن/فاعلان الغناء الذي يحسَب النّاي رمحاً والمرايا حصونْ فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلان

عنوان القصيدة	المقطع، البيت، الصّفحة	البحر المهيمن، كيفيّات البناء العروضيّ
	- ب 1 ← ص 157 - ب 2 ← ص 157 - ب 22 ← ص 157	ضجر الماء منّا - فعلن / فاعلاتن ضجر الماء والشّمس والرّيح منّا فعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلاتن أعطنا شاهداً لا رقيباً فاعلن / فاعلن / فاعلاتن
	- ب 4 ← ص 159	كره الشّعر أبناءهُ كلُّ أحلامه تتساقط في صدره حطاماً فعلن/فاعلن/فاعلن فاعلن/ فاعلن/فعلن/ فعلن/ فاعلن/فعولن
	- ب 16 ← ص 161 - ب 17 ← ص 161 **وهما الأخيران في القصيدة**	هي ذي تتكسّر أجنحة المعصيه: فعلن/ فعلن/ فعلن/فعلن /فاعلن لن يتمّ العبور على الجسر لن تُكمل الأغنيه. فاعلن/فاعلن/فعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن
4 - أغنية إلى حروف الهجاء ص163 /ص173 المقاطع في القصيدة غير مرقّمة والفاصل بين مقطع وآخر ثلاث نجمات.	 - ب 1 ← ص 165 - ب 2 ← ص 165	**المتدارك يداخله الرّمل والبسيط والمتقارب** هبطوا من أساطيرهم - فعلن / فاعلن / فاعلن من كواكب كانت نساء - فاعلن / فعلن / فاعلاتن
	- ب 9 ← ص 166 - ب 10 ← ص 166 - ب 11 ← ص 166 - ب 12 ← ص 166 - ب 13 ← ص 166 - ب 14 ← ص 166 - ب 15 ← ص 166 - ب 16 ← ص 166 - ب 17 ← ص 166 - ب 18 ← ص 166 - ب 19 ← ص 166 - ب 20 ← ص 166	والطّريق حصارٌ، - فاعلن / فعلاتن ما الذي يفتح الأرض إن أغلقت في سماء؟ فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلاتنْ هو ذا طيف ترحالنا - فاعلن / فاعلن / فاعلن مرّ وفد الرّياح عليه - لا صدًى، لا أحدْ فاعلن /فاعلن /فعلن/ مستفعلن / والنّبوءات مطروحةٌ - فاعلن/فاعلن/فاعلن في الشّوارع - من ذلك المتنبّئ فاعلن/فعلن/ فاعلن/فعلن/فع من ذروةَ الطّينَ -لن/فاعلن/فاع من عتمات الجَسد؟ - لن/فعلن/فاعلن ضربُ رمل ونفثٌ جامحٌ فيَ العقدْ فاعلن /فاعلن /مستفعلن /فاعلن وتباريحنا - فعلن/فاعلن كالفراشات - سوداء بيضاء،تقرأ قنديلها فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فعلن/فاعلن في ظلام الأبدْ - فاعلن/فاعلنَ

عنوان القصيدة	المقطع، البيت، الصّفحة	البحر المهيمن، كيفيّات البناء العروضيّ
	– ب 15 ص 167 – ب 16 ص 167 – ب 17 ص 167 – ب 18 ص 167	وسواء – حلمت وفئت إلى بارقٍ فعلن/فاعلن /فعلن /فعلن/ فاعلنْ أوَنزلت على دارِ ليلى، فاعلن /فعلن/ فاعلاتن سترى أنّ منفاك في كلّ شيء، – فعلن /فاعلن /فاعلن /فاعلاتن خَطواتك منفى، وحبّك منفى، وجنونك منفى فعِلن /فعِلن/ فاعلن /فعلاتن/ فعِلن/ فعلاتن
	– ب 1 ص 168 – ب 2 ص 168 – ب 3 ص 168 – ب 4 ص 168 – ب 5 ص 168	وجسمك، في أوج أفراحه وأغانيه، منفى فعول / فعولن / فعولن / فعول/ فعولن/ فعولن سترى النّفي ينبع ممّا تيقّنته فعلن/ فاعلن /فعلن/ فاعلن/ فاعلن موئلاً وملاذاً – فاعلن /فعلاتن سترى أنّ منفاك هذا التراب وهذا الهواءْ فعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فعلن/فاعلان سَترى انّ منفاك أبعد ممّا يقولُ الفضاءْ. فعِلن/فاعلن/فاعلن/فعِلن/فاعلن/فاعلان
5 – القصيدة غير المكتملة ص175/ص198 القصيدة مقطع طويل خال من أيّ علامة من علامات التّرقيم تفصل بين أجزائه بياضات أفقيّاً وعموديّاً	جزء من القصيدة ص 177	**الوزن المهيمن هو المتدارك يداخله الرّجز** ممزوجاً – فعْلن/فعْ بالأنقاض، بكلّ غبار منثوراً لن/ فعْلن/فعلن/فعلن فعْلن/فعْلن في كون يتفتّت بين يديّ أعانق يومي أمشي وأرى جسدي خلفي وأرى فعْلن/متْفعلن/فعلن/فعلن/فعِلن/فعلن/فعِلن/ فعْ لن/ متْفعلن/فعلن/فعْلن فعلن جسدي يَسكن قدّاميَ أأنا من يتكلّم هذي اللّحظة ؟ شخص آخر يسكن فيّ؟ بأيّ خطى فعلن/متْفعلن/فعْلن/فعلن/متْفعلن/فعِلن/فعْلن/فعِلن/ فعْلن/فعلن/فعلن/فعلنَ/فعلن أتقدّم نحوي وأنا الطّالع من إشراق المعنى أجهل حتّى وجهي فعلن/ فعلن/متْفعلن /متْفعلن/فعْلن/فعْلن/فعْلن / فعَلن/فعْلن / فعْلن هل في الأمس صلاة فعْلن/متْفعلن/فعْ

عنوان القصيدة	المقطع، البيت، الصّفحة	البحر المهيمن، كيفيّات البناء العروضيّ
		تروي عطش اليوم وأين سيجلس هذا الفجر الآتي؟ لن/متْفعلن/متْفعلن/فعلن/فعلن/فعْلن/فعْلن/فعْ والوقت غروبٌ والأشجار تَزرّر ثوب الشّمس وهذا حرف العين وحرف لن/متْفعلن/ فعْلن/ فعْلن/فعِلن/فعِلن/فعْلن/فعِلن/ فعْلن/ فعْلن/فعلن/فعْ اللاّم وحرف اَلياء ولكن هو في معجم هذا الوقت حروف أخرى واسم آخر، لكن هو لن/فعلن/فعْلن/فعلن/متْفعلن/متْفعلن/فعْلن/فعِلن/ فعْلن/فعْلن/فعْلن/فعلن/فعْلن ذا يتبخّر في أنفاس اَلوقت سجيناً متْفعلن/فعِلن/فعْلن/فعْلن/فعِلن/فعْ مسجوناً بين يديه لن/فعْلن/متْفعلن/فعْ مسجوناً في ما يلفظه لن/فعْلن/فعْلن/متْفعلن*

تضيء هذه الجداول جوانب كثيرة من ممارسة أدونيس النّصّية، داخل النّسق العروضيّ. فهو يبني القصيدة ببحور قد تنتمي إلى الدّائرة العروضيّة نفسها وقد تنتمي إلى دوائر مختلفة. والبيت لا شكل له لأنّه متعدّد. فهو لا يجري على عدد محدّد من التّفاعيل ولا يخضع لنموذج مسبق. أبيات متفاوتة طولاً وقصراً، بعضها مستقلّ بذاته وزنيّاً، وبعضها الآخر مدمج أو مدوّر[1].

ولأنّ أزمة البيت تتعرّف على توتّرها الأقصى في "الكتابة" إلى الحدّ الذي تضطرب

1 يستعمل بنّيس مصطلح "المدمج" الذي نجده عند ابن رشيق. ويرفض أن يكون مصطلح التّدوير الذي استعملته نازك الملائكة ذا كفاية وصفيّة. فالقدماء لم يرد عندهم أصلاً وربّما جرى على لسان المتأخّرين. والملائكة تورده دون إثبات للمصدر. راجع ما يقوله بنّيس في **الرّومانسيّة**، الجزء 2، ص 91، الهامش 55. وراجع كذلك مناقشة فتحي النّصري للمسألة. فتحي النّصري، **التّدوير في الشّعر الحرّ. محاولة في فهم الظّاهرة**، حوليّات الجامعة التّونسيّة، العدد 42، 1998، ص 269.

* هناك إمكان آخر لتقطيع هذه القصيدة وغيرها. وفي هذه القصيدة بالذّات يمكن أن نقترح ما كانت نازك الملائكة قد أسّست له في حديثها عن فاعل في حشو الخبب. نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1983، الباب الثاني، ص 132.

فيه المعايير وتختلط التّقعيدات[1] فمن العسير أن نطمئنّ إلى فرضيّة مفردة بخصوص بناء البيت، والحال أنّ الشّاعر يقدّم الخطاب على الوزن ويرفض أن تتقيّد الكتابة بما هو خارج عنها. وقد أتاحت المظاهر التي تمّت الإشارة إليها لأدونيس أن يتحرّر من وحدة البحر والرّويّ أحياناً، وأن يلتزم بها أحياناً أخرى، وأن ينشىء إيقاعاً بصريّاً إلى جانب الإيقاع الوزنيّ. ولئن لم يخرج أدونيس، في النّماذج التي وقفنا عندها، عن العروض على نحو مطلق فإنّه قد هدم الحدود وأسهم في إرباك سلطة متعالية هي سلطة البحر التي تخضع الشّاعر وخطابه لقوالب من خارج تجربة الكتابة التي هي تجربة ذاتيّة بالضّرورة.

ولئن لم يكن هو أوّل من بنى البيت أو المقطع أو القصيدة على المزج بين تفاعيل مختلفة. فقد سبقه إلى ذلك بدر شاكر السّياب. وكان محمّد الخبو، في كتابه "مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث" قد فصّل القول في ذلك[2] ولكن لابدّ من الإشارة إلى أنّ أدونيس كان أكثر تحرّراً في بناء القوافي والرّويات وكيفيّات تناوبها. وهذا كلّه يعني أنّ بناء البيت مفتوح، في إطار مفهوم الكتابة، على إمكانات لا حدّ لها. فهذا التّعدّد يؤكّد أنّ الكتابة لم تكن تكراراً لتجارب سابقة. وأنّ الشّعر مسألة كتابة وإيقاع قبل أن يكون مسألة وزن فقط.

2 - 4 - البيت الشّعريّ وإيقاع الذّات:

استعملنا مصطلح البيت سابقاً، دون تبرير. ونشير الآن - في إطار هذا العنوان - إلى أنّ هذا المصطلح يظلّ، بالنّسبة إلينا، إجرائيّاً ذا كفاية وصفيّة. فالبيت سيتخلّى عن حدوده المعهودة، في الشّعر الحديث، في ما يتعلّق بعدد التّفاعيل أو بوحدة البحر أو الرّويّ والقافية ليكون بناء يوجّهه مفهوم الكتابة، بما أدخله هذا المفهوم من عناصر أخرى لم يكن يُعتدّ بها في الخطاب - البناء، ولكنّها صارت اليوم دالّة منتجة للمعنى. ومن هذه العناصر الرّسوم والبياض وعلامات التّرقيم والرّسوم...

وبما يعنيه مفهوم الكتابة، كذلك، من سفر في الخطوط اللاّنهائيّة التي تترك أثرها (رسمها) على جسد النّصّ[3] لذلك فإنّنا نحسب أنّ ما سمّي به البيت في أشكاله الجديدة

1 بنّيس، الشّعر المعاصر، ص 114.
2 محمّد الخبو، مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث (أنشودة المطر لبدر شاكر السّياب، نموذجاً)، دار الجنوب للنّشر، تونس، 1995، ص 81 وما بعدها.
3 بنّيس، الشّعر المعاصر، ص 75.

(شطر، سطر، جملة...) وتداوله النقّاد[1] لا كفاية له. وقد نبّه بنّيس على ذلك مشيراً إلى أنّ البيت عرف إبدالات كثيرة[2] إذ لا وجود لمعيار ثابت ومطلق في البناء لأنّ البيت يتحقّق أساساً داخل النّصّ كنسق[3] خاصّة في الشّعر الحديث الذي غذّته التّرجمة والمثاقفة بكثير من المفاهيم والتّصوّرات والأشكال. فهناك المقطع الشّعريّ والفقرة الشّعريّة كذلك[4] وهذا التّعدّد في الأشكال والمصطلحات هو ما كان قد بشّر به، من قبل، لوتمان (Lotman) عندما أشار إلى أنّ البيت في الوعي الشّعريّ المعاصر لا يوجد إلاّ مترابطاً مع أبيات أخرى[5].

وهكذا فإنّ مفهوم البيت قد يصبح، في ما نتصوّر، صنواً لمفهوم الذّات. فالبيت بناء مجرّد يمكن أن تتحقّق بأشكال مختلفة نظنّها محكومة بإيقاع الجسد الكاتب والخلفيّة التي توجّهه. ولعلّ حفاظ بنّيس على مصطلح البيت، رغم إقراره بصعوبة التّسمية، توجّهه خلفيّة فلسفيّة فكريّة لها نسب يرتدّ إلى هيدغر في سياق حديثه عن اللّغة والسّكن. وهي خلفيّة تنظيريّة، وليست خلفيّة إجرائيّة.

ونحن سنتأمّل بناء البيت وكتابته. ولكنّ ذلك لايعني أنّنا سننظر في القصائد الموزونة بيتاً بيتاً، فغايتنا ليست الاستقصاء، وإنّما التّأكيد على أنّ رهان أدونيس حتّى في القصائد العروضيّة، هو البحث عن سكن حرّ والتّأسيس لممارسة كتابيّة تحرص على أن تحمل بعضاً من سمات الذّات الكاتبة السّاعية إلى الخروج عن المشترك. وقد اخترنا أن ننظر في القصيدة السّابعة "البرزخ".

2 – 5 – من البيت إلى الخطاب:

يجري الخطاب، في هذه القصيدة، على وزن الرّمل يداخله المتدارك أحياناً. وقد

1 راجع مناقشة بنّيس لعزّ الدين إسماعيل في هذه المسألة، **الشّعر المعاصر**، صص 117، 118.

2 تأمّل بنّيس مفهوم البيت، انطلاقاً من تعريف ابن رشيق. وقد انتهى إلى أنّ البيت قد عرف من الإبدالات ما يعسر رسم جميع تفاصيلها. راجع (التّقليديّة) الفصل الثاني، بنية البيت التّقليديّ، ص 115 وما بعدها، (الرّومانسيّة) الفصل الثالث، البنيات النّصية والطرائق الأقلّ، ص 67 وما بعدها، و(الشّعر المعاصر) الفصل الثالث، النّص وبناء الإيقاع، ص 107 وما بعدها.

3 بنّيس، **الرومانسيّة العربيّة**، ص 88.

4 Jean Molino et Joelle Gardes - Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, TomeII, P.U.F, Paris, 1988, ps 53 - 70

5 I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973, p 273.

توزّعت على ثمانية مقاطع: مقطع – فاتحة غير مرقّم. وسبعة أخرى مرقّمة من 1 إلى7. وبين المقطع غير المرقّم وبقيّة المقاطع بياض. أمّا المقاطع الأخرى فتفصل بينها أرقام، وهي متفاوتة طولاً وقصراً وفي عدد التّفاعيل. وكذا شأن الأبيات في المقطع الواحد. فالمقطع الذي لم يرقّم، مثلاً، يتكوّن من ثلاثة أبيات ليس بينها تفاوت كبير في في عدد التّفاعيل:

للأَساطير التي تحضن أيّامي فاعلاتن/ فاعلاتن/فعلاتن/
وللحلْم الذي يَحْنُو عليْ فاعلاتن / فاعلاتن/ فاعلن
أغسل التّاريخَ – ما قال، وما أنكرَهُ فاعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن / فعلن
بالإشارات التي يرسلها الفجرُ إليْ فاعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن / فعلن

أمّا المقطع الأوّل فيتكوّن من ستّة وعشرين بيتاً متفاوتة ومختلفة، على نحو واضح:

أ) فأطولها، مثلاً، خطاب تنتظمه سبع تفاعيل:

قلّد الوردُ يدَ الشّاعر واستسلم فا علا تن / فعلا تن / فعلا تن /
للماء الذي قلّد نهر الرّغباتْ فعلاتن/فاعلاتن/فعلاتن/فعلات

ب) وأقصرها خطاب يجري على تفعيلة واحدة.

أوّلوني فاعلاتن

ج) وقد نجد كلمة معزولة في مقطع مدمج مفصول عمّا قبله وما بعده ببياضين دلاليين.

برزخٌ فاعلا
والتّيه مرسومٌ تن /فاعلاتن /فا
على كلّ فضاءٍ علاتن / فعِلاتن

تكشف هذه النّماذج أنّ أدونيس قد تصرّف في البناء العروضيّ على أنحاء مختلفة، وصل بعضها إلى حدّ التّقويض. فالرّمل مسدّس أصلاً ولا يسبّع. والتّفعيلة السّابعة – وقد تكرّرت أربع مرّات على الأقلّ – لم تكن ضرورة وزنيّة. وإنّما هي اختيار يهدف إلى إرباك الذّاكرة السّمعية التّقليديّة وخلخلة قيمها الذّوقيّة باقتراح بنية جديدة لبحر الرّمل. ولا شكّ أنّ ما حدث يُفقد البنية العروضيّة التّقليديّة كثيراً من خصائصها.

فإذا كان الرّمل مسدّساً يقبل التّقسيم إلى صدر وعجز مثلاً، فهل يقبل المسبّع ذلك؟ ألا يعني هذا أنّ البيت المسبّع سيكتب أو يجب أن يكتب، بطريقة مختلفة عن كتابة البيت التّقليديّ؟! ما الذي يحدّد البياض، مستقبلاً، في هذا البيت – الوزن أم معيار آخر؟! وهل يستطيع البحر أن يحافظ على تسميته القديمة؟! ألا يهدم التّسبيع الحدود بين البحور المتمايزة باختلاف تفاعيلها وعددها؟!

نطرح هذه الأسئلة لنشير إلى أنّ إمكانات البناء متعدّدة وأنّ مفهوم الكتابة يمكن أن يتحقّق باعتباره هدماً للحدود التّقليديّة بأشكال مختلفة. فالبيت المسترسل أو الطويل ليس كالبيت القصير أو المتشظّي،والبيت المكتوب أفقيّاً ليس كالبيت المكتوب عموديّاً، والبيت المخترق بعلامات التّرقيم أو التّنغيم ليس كالبيت الخالي منها!

ولا شكّ في أنّ كلّ تغيير يمسّ البيت العروضيّ في حجمه (عدد الدوالّ فيه) وشكل كتابته (كتابة مائلة، أفقيّة، عموديّة، دائريّة... كتابة يتخلّلها بياض، في رسوم...) سيؤثّر في الدّلالة، لأنّه سيتّصل كذلك بالقافية والرّويّ أي بأهمّ ما يتحدّد به البيت التّقليديّ. فالبيت المسدّس، مثلاً، يقبل أن تكون القافية آخر كلمة فيه (نستعمل القافية بمعنى آخر كلمة في البيت) ولكن ما قافية البيت – الكلمة أو ما هي حدود تلك القافية؟ وهل يمكن أن يظلّ المعيار في التّحديد هو الوزن وعدد التّفاعيل، ونحن في مقام الكتابة؟ ألا تعني إضافة تفعيلة سابعة إلى الرّمل، مثلاً، بناء بيت جديد لا اسم لبحره؟ نسأل، لنؤكّد أنّ الشّاعر – وإن كان يكتب داخل النّسق العروضيّ – لا يحتفي بالوزن، قدر احتفائه بتأسيس فضاء تتفاعل فيه الدوالّ العروضيّة وغير العروضيّة واللّغويّة وغير اللّغويّة. وهو ما يعني أنّ الكتابة قد غيّرت النّظام التّقليديّ وأربكت وحدته وانسجامه. فالتّماثل في القافية سينتفي، والانتقال من رويّ إلى رويّ آخر لن يكون رتيباً ومتوقّعاً، لذلك كثيراً ما يفاجأ القارئ أو تخيب انتظاراته. وهو ما يجعل الكتابة ممارسة قائمة على التّفاعل

المستمرّ بين الذّات المنشئة الخطاب وقوانين العروض في حركيّتها وفي ما يتيحه لها البناء في مستوياته المختلفة من إمكانات.

ويغرينا هذا الرّأي الأخير بتأمّل نمط آخر من أنماط البناء، هو الوقفة التي بدّلت حداثة الشّعر المعاصر قوانينها فأصبح الفراغ متلازماً مع علامات التّرقيم في تعيينها، إثباتاً ومحواً[1] وقد تحدّث بنّيس عن أربعة أنواع للوقفة وفصّل القول فيها. وتعنينا من هذه الأنواع الوقفة الوزنيّة التي يكتمل فيها العروض ويظلّ التّركيب والدّلالة ناقصين، لسبب بسيط وهو أنّ قانون هذه الوقفة هيمن على الممارسة الرّومانسيّة العربيّة، بل يمكن القول إنّه يستحوذ على الشّعر المعاصر أيضاً[2]

والنّموذج الذي اخترناه لتأمّل البيت والوقفة، هو الجزء الأوّل من المقطع الرّابع من قصيدة "البرزخ":

01	تخرج الأشياء من أسمائها، وأنا أعشق أشيائي – قميصي	فاعلاتن/فاعلاتن/ فاعلن،فعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن
02	قهوةَ الصّبح، وأقلاميَ، والأسود من حبريَ،	فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فع
03	أشيائي بقايا عتباتٍ	لاتن / فاعلاتن / فعلاتن
04	وأنا أعشق ليل العتبةْ	فعلاتن / فعلاتن / فعلا (فعلن)
05	كلّما شرّدني عنها غيابٌ	فاعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن
06	شرَدت عنّيَ نفسي،	فعلاتن / فعلاتن
07	وأنا أعشقُ نومي / عندما أدخل في دفء سريري	فعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن
08	تفتحُ الشّهوةُ لي أحضانها	فاعلاتن / فعلاتن / فاعلن
09	وأرى أجملَ أحزانيَ في أغوارها المصطخبةْ	فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن / فعلا (فعلن)
10	ينتمي عهدي مع التّيه إلى فجر دمشقٍ	فاعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن
11	وإليها تنتمي ناريَ، أحشائي قوسٌ	فعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن
12	هائم فوق دمشقٍ.	فاعلاتن / فعلاتن

1 بنّيس، **الشّعر المعاصر**، ص122.

2 نفسه، ص125.

تظهر في نهاية البيت الثّاني عشر (12) نقطة هي نقطة النّهاية (.) وتبدو هذه الأبيات متفاوتة الطّول والقصر، لأنّها تتقدّم متباينة من حيث المسافات في بياض الصّفحة. وهذا يعني أنّ الكتابة حركة البياض والسّواد لعبة تيه، حتّى في القصيدة العروضيّة.

فالبيت الأوّل، مثلاً، تنتظمه ستّ تفعيلات. والسّمة اللاّفتة فيه، هي ظهور ثلاث علامات ترقيم: فاصلة وعارضة ثم فاصلة. ففي نهاية الشّطر الأوّل نجد فاصلة (،) تشير إلى اكتمال البناء العروضيّ. وفي نهاية البيت الثّاني تظهر فاصلة أخرى (،) معلنة انتهاء البناء العروضيّ (أصل الرّمل مسدّس) في البيت بأكمله. ولكنّ تلك الفاصلة تُبْقي على احتمال الاستئناف. وهو استئناف غيرُ مستَبْعَد، قد يكون بالتّسبيع لأنّ أدونيس قد سبّع من قبل (البيت الثالث في المقطع الذي لم يرقّم). وليست الفاصلة وحدها هي التي تعلن الاستئناف، وإنّما العارضة أو الخطّ الواصل والفاصل (**Trait d' union**) كذلك. نتأمّل البيت الأوّل:

1 – تخْرجُ الأشياءُ من أسمائِها، وأنا أعشق أشيائي – قميصي،

الكلمة – القافية (قميصي) موصولة بما قبلها بعلامة ترقيم هي العارضة (–) وهذا الوصل هو وصل تفسير وتعديد. فالجمع (أشيائي) اقتضى تفصيلاً أشار إليه الشّاعر بخطّ واصل فاصل:

(...) أشيائي – قميصي،

قهوةَ الصّبح، وأقلاميَ، والأسود من حبري،

بعلامات التّرقيم الثلاثة (، –،) يتمّ الفصل بين البناء العروضيّ والبناء الدّلاليّ. فالبناء العروضيّ مكتمل. ولكنّ البناء الدّلاليّ يظلّ معلّقاً ينتظر الاكتمال. وهو ما سيتحقّق في البيت الثّاني. وبهذا نتبيّن أنّ هذين البيتين (الأوّل والثاني) محكومان بقانون الإدماج الذي أصبح منذ السبعينيّات خصيصة سائدة في بناء البيت لدى الشّعراء المعاصرين[1] والمقصود بالإدماج في الشّعر المعاصر، هو تعليق بيتين ببعضهما من حيث التّركيب والدّلالة، لا من حيث الوزن[2].

بناء البيت، إذن، قائم على الانفصال والاتّصال في آن معاً. وباستحضار هذا القانون

1 بنّيس، **الشّعر المعاصر**، ص 133.

2 بنّيس، **الرّومانسيّة**، ص 86 وما بعدها.

(الانفصال والاتّصال) نبتعد عن القصيدة القائمة على استقلال البيت المعروف بوقفتين تامّتين عروضيّاً. ونقترب من مفهوم القصيدة – الكتابة. والبعد عن النّموذج الثابت شكلاً على الأقلّ، هو إمكان من إمكانات التّأسيس لإيقاع الذّات حتّى في إطار النّظام الوزنيّ الواحد. ويتأكّد نزوع الذّات إلى انخراطها في خطابها، حتّى في إطار النّسق العروضيّ المغلق، بالنّظر في البيتين الثّاني والثّالث:

2 – قهوةَ الصّبح، وأقلاميَ، والأسود من حبريَ،

3 – أشيائي بقايا عتباتٍ

يسلمنا تأمّل هذين البيتين، إلى تبيّن ما بينهما من علاقات. فهما منفصلان تركيبيّاً ودلاليّاً، ولكنّهما متّصلان وزنيّاً، بالتّفعيلة النّاقصة فعلاتن وهي موزّعة بين البيتين:

(ريَ) في حِبْرِيَ (فَع)

(أشيا) في أشيائي، (لَاتن)

فالبيت الثّاني قائم على أربع تفاعيل: أولاها فاعلاتن أمّا الثّانية والثّالثة والرّابعة، فمتكرّرة على وزن واحد هو فعلاتن. ثمّ يظهر مقطعان قصيران (فَع) وينتهي التّركيب وتكتمل الدّلالة. هذا البيت متعلّق بسابقه، تركيبيّاً ودلاليّاً، ومَنفصل عنه وزنيّاً. فـ"قميصي، وقهوة الصّبح، وأقلامي، والأسود من حبريَ" تشغل نحويّاً وظيفة البدل. فهي بدل من المبدل منه: أشيائي. وهذا البيت ذاته منفصل عن لاحقه تركيبياً ودلاليّاً. ولكنّه متّصل به وزنيّاً. وهذا يعني أنّ الأبيات: الأوّل والثّاني والثّالث، منفصلة متّصلة في آن معاً. فالبيت الأوّل: تخرج الأشياء من أسمائها، منفصل وزنياً ولكنّه متّصل بالبيت الثّاني دلاليّاً بحكم الوظيفة النّحوية (البدليّة). والبيت الثاني: قهوة الصّبح، وأقلامي، والأسود من حبريَ، منفصل وزنيّاً عن البيت الأوّل، ولكنّه متّصل به تركيباً ودلالة، ومتّصل بالبيت الثّالث وزنيّاً، ولكنّه منفصل عنه تركيباً ودلالة.

والكتابة على هذا النّحو تضعنا أمام أسئلة كثيرة منها: من يرسم حدود البيت؟ وما معاييره؟ وهل يمكن أن نفصل، لحظة الكتابة، بين حالات الذّات والإيقاع؟ أليست كتابة بيت مفرد تجربة يعانيها الشّاعر وهو يحوّل البيت – الفكرة إلى بيت – سكن؟

فهل نحن أمام ضرورات وزنيّة أم حالات قطع مقصودة؟ لعلّه من المفيد أن نشير مثلاً، إلى أنّه يمكن أن نعيد بناء البيتين: الثّاني والثّالث على نحو آخر يتحقّق فيه

انفصالهما الوزنيّ ليصبحا مستقلّين عن بعضهما استقلالاً تامّاً جامعاً بين العروض والدّلالة؟! ويمكن أن يتحقّق ذلك بتعديلين بسيطين، كأن نقول:

قهوة الصّبح، وأقلامي، والأسود (...) حبري

فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن

(تلك) أشيائي بقايا عتباتٍ

فاعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن

لا نتصوّر أنّ ما اقترحناه من تغيير (حذف حرف الجرّ (من) في البيت الثاني، وإضافة اسم الإشارة (تلك) في البيت الثالث) سيُتْلفُ شعراً كثيراً في هذين البيتين. ولكنّه سينفي إمكاناً من إمكانات البناء الجديدة، ويكرّس النّموذج القائم على التّناظر والاستقلال. وهذا التّعديل يعيدنا الى المتعاليات المتحكّمة في القصيدة.

أمّا البناء الأوّل، ما أثبته أدونيس، فبناء حريّة تمارسها الذّات لاختراق الحدود والضّوابط المسبقة، تأكيداً لهويّة الكتابة القائمة أصلاً على التّجاوز والإبدال.

قد يكون ما انتهينا إليه مغرياً بالاسترسال في الوصف والتّحليل، ولكنّنا نكتفي بما أشرنا إليه. فالغاية ليست الاستقصاء كما ذكرنا، وإنّما التّمثيل للظّاهرة. ونحن على وعي تامّ بأنّ النّماذج التي توقّفنا عندها محدودة، ولكنّها دالّة.

فما تّم تأمّله يبيّن اختلاف الأبيات، وممّا لا شكّ فيه أنّ الاختلاف على محدوديّته، أحياناً، غاية من الغايات التي ينشدها أدونيس. ففي ممارسة الاختلاف تجد الذّات الكاتبة ما يشرّع لوجودها، فتنفلت من المتماثل والمتساوي لتأخذ الدوالّ حريّة أكبر في بناء البيت[1]. وهو ما يمكن أن نرصده في مظاهر أخرى تتعلّق بالقافية والرّويّ، كما سنرى في الجدول التّالي:

البيت	نظام التّقفية	نظام الرّويّ
1	يصي (قميصيِ)	ص
2	بري (حبريَ)	ر
3	ات (عتباتٍ)	ت
4	العتبهْ	ب

1 بنّيس، الشّعر المعاصر، ص 126.

5	اب (غيابٌ)	ب
6	فسي (نفسِي)	س
7	يري (سريري)	ر
8	انها (أحضانَهَا)	ه
9	صطخبه (مصطخبهْ)	ب
10	شق (دمشق)	ق
11	وس (قوسٌ)	س
12	شق (دمشقٍ)	ق

يؤكّد النّظر في هذا الجدول، أنّنا إزاء تعدّد وتنوّع وتماثل وتغاير. وهذه الإشارة كافية، وحدها، لرسم التّمايز بين الشّعراء والخطابات والشّعريّات. فالشّاعر الحديث لم يعد مسكوناً بهاجس الوفاء لقوانين البناء القديمة أو التّقليديّة وإنّما أصبح معنيّاً بتحويل تلك القوانين إلى إمكانات لتوسيع مفهوم البناء والإيقاع والخطاب.

فالبيت لم يعد يجري على نموذج ثابت في الشّعر المعاصر [لذلك] فإنّ القافية لم تعد، هي ذاتها، موحّدة[1] فهي كالدوالّ الأخرى تتبع مسار المستقبل[2] فالقوافي متنوّعة. بعضها متناوب، وأغلبها غير متناوب. والرّويّات (أصوات – حروف) متعدّدة، بعضها متقارب، وبعضها متباعد. أقلّها تكرّر وأغلبها لم يتكرّر. فلا تشاكل يثقل الخطاب ولا رتابة في التّكرار.

قافية ورويّ يحرّران الشّعر من إكراهات القصيدة القديمة أو التّقليدية ويومئان إلى أنّ مفهوم الكتابة قد تسرّب إلى القصائد الموزونة وقلب العلاقة التّاريخيّة بين العروض – الوزن والخطاب. فسلطة العروض التي كانت مهيمنة تراجعت وأصبحت خاضعة لإمكانات البناء المتنوّعة ولرغبات الذّات في الاختلاف والتّمايز.

إنّ ما تمّت الإشارة إليه يؤكّد، في جملته، أنّ بناء الخطاب صار مقدّماً على بناء البيت. فالذّات السّاعية إلى بناء مسكن حرّ تعيد بناء الوحدات العروضيّة حتّى كأنّها تمارس ضرباً من النّضال الفنّي[3] ضدّ مؤسّسة الوزن بحثاً عن إيقاعها الذّاتيّ. وليس النّضال الفنّي،

1 بنّيس، **الشّعر المعاصر**، ص 143.

2 نفسه، ص 142.

3 محمّد الهادي الطرابلسي، **تحاليل أسلوبيّة**، دار الجنوب للنّشر، تونس، 1992 ص 41.

في نهاية التّحليل، إلاّ تشريعاً لإعادة بناء التّصورات والرّؤى والمفاهيم. فالكتابة في القصائد الموزونة لم تعد محكومة بسلطة البحر وقوانين العروض، وإنّما صارت بحثاً عن إيقاع يناسب الذّات الكاتبة وحالاتها اللاّنهائية. وهو ما يعني أنّ البناء قد غدا صراعاً بين الكتابة– النّموذج من جهة، والكتابة الباحثة عن إيقاعها الخاصّ من جهة أخرى.

2 – 6 – الذّات تعيد التّسمية والبناء:

أشرنا سابقاً إلى أنّنا اخترنا قصيدة "البرزخ". وقد انتهينا إلى أن تعدّد الإبدالات وتنوّع مظاهر الاختلاف وهدم البنية التقليديّة لبحر الرمّل، تؤكّد كلّها أنّ فعل البناء لم يعد يجري وفق نموذج محدّد سلفاً أو قالب واحد بل صار ممارسة للمختلف وللمفاجئ حتّى بالنّسبة إلى الشّاعر نفسه. كما أنّ وظيفة الشّعر لم تعد تمثيلاً للواقع أو تعبيراً عنه أو استحضاراً لمعان سابقة. وإنّما أصبحت خلقاً للوجود بتحرير العناصر والأشياء من أكفانها. فالذّات تعيد التّسمية بما يناسب رغبتها في التّعدّد والتّغاير والخروج من سجن الواحد المتكرّر. واللاّفت، بالنّسبة إلى "أبجديّة ثانية"، هو أنّ رهانها المشترك أو الجامع بين القصائد كلّها – وهو إعادة التّسمية – يتجلّى على نحو صريح في قصيدة "البرزخ" التي يمكن أن نعتبرها بياناً يكثّف المشروع الشّعريّ لأدونيس، مشروع التّأسيس لأبجديّة ثانية تتحرّر بها الذّات من سلطة أبجديّة قديمة استنفدت كفايتها الإبداعيّة وطاقتها الجماليّة، إذ لا إبداع ولا حريّة ولا حداثة إذا بقينا نسبح في ماء الأبجديّات القديمة وسلطة مفاهيمها وقوّة أنساقها المعرفيّة والتّصوريّة، وإذا لم نعد النّظر في اللّغة والأسماء والحقيقة والسّلطة والمقدّس والمدنّس والشّعر والآخر والهويّة...

وللعنوان (البرزخ) دلالة يكشف عنها المدخل المعجميّ. وهي دلالة "المابين". فالبرزخ هو ما بين كلّ شيئين[1] أي هو الواصل الفاصل. وأكثر الصّور تعبيراً على معنى البرزخ، هي صورة الميّت. فهو في برزخ لأنّه بين الدّنيا والآخرة[2]. بهذه المعاني يصبح البرزخ تجربة تقاطع مكين بين الأزمنة والثّقافات، بين الإلهيّ والإنسانيّ، السّرمديّ والزّمنيّ، التّاريخيّ والمتخيّل... لذلك فإنّ دالّ "البرزخ" يمكن أن يشكّل مدخلاً

1 ابن منظور، **اللّسان** (برزخ).

2 نفسه.

يتيح لنا أن نتأمّل العلاقة الممكنة بين الذّات والكتابة في سياق يسعى فيه الشّاعر إلى الخروج بالشّعر من وظيفة التّعبير إلى وظيفة التّفكير. نتأمّل هذه القصيدة انطلاقاً من بيت تكرّر خمس عشرة مرّة بصيغ مختلفة:

البيت	تفاعيله	نسبة التّواتر
يخرج الشّيء على أسمائه، لا أسّميه، ولكن	فاعلاتن فعلاتن فاعلن، فاعلاتن فعلاتن	1
تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسّميها، ولكن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن	10
تخرج الأشياء من أسمائها	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	2
تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسّميها. لغات	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن	1
تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسّميها...	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فا...	1

إذا كان التّكرار مظهراً من مظاهر ترتيب النّصّ عروضيّاً ودلاليّاً [1] فإنّ هذا البيت الذي تكرّر (15) مرّة قد صار خيطاً ناظماً للقصيدة بأكملها. فهو نواتها الدلاليّة. وله فيها مواقع متعدّدة: في أوّل المقطع، في أغلب الأحيان، وقد يوجد في وسطه كذلك. واللاّفت، في هذا البيت، هو ملازمة الفعل (يخرج) صيغة المضارع، رغم أنّ الشّاعر قد استعمل، في هذه القصيدة، كلّ الصيغ الزّمنيّة الأخرى. وهو ما يؤكّد أنّنا إزاء اختيار مقصود للمضارع، هذه الصيغة البرزخيّة الدالّة على الوصل بين الحاضر ينقضي الآن وهنا، والمستقبل باعتباره أفقاً مفتوحاً على الاحتماليّ والمفاجئ. تخرج الأشياء من أسمائها فتفقد هويّتها الأولى أو ما به كانت. وتظلّ تنتظر أن تسمّى، لتكون. فهي أشياء ولكنّها بلا أسماء. فكأنّها في حيّز المعدوم، ولكي توجد لابدّ أن تسمّى. بالخروج من الأسماء القديمة أو الأبجديّات السّابقة، إذن، يكون الهدم. وبالتّسمية من جديد، يكون البناء!! ولكن من يقدر على التّسمية؟ ومن يقول للشّيء "كن" فيكون؟!

– تخرج الأشياء من أسمائها لا أسميّها، ولكن

تكرّرت اللاّزمة، وتكرارها يؤكّد رغبةً عنيفة في تقويض كون قديم حجبت فيه الأسماءُ القديمةُ شعريّة الأشياء بل شعريّة العالم. فانطفأ وهج التّسمية الأولى أو لحظة البدء، وتحوّل الاسم إلى قبر انطمست فيه هويّة الشّيء.

يقول: ولكم غطيّت قبر الزّمن الميّت، بثوب الكلمات،

1 I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973, p 166.

ولكم غنّيت للشّيء الذي ضيّعه في أوّل الدّربِ قطيعُ الكلمات[1]

صار الاسم القديم حجاباً يتلف نضارة المسمّى وسريان الحياة فيه. وها هنا تتراءى المحنة ويبدأ الصّراع، محنة التّسمية والصّراع بين الماضي والحاضر، بين المعرفة المستقرّة والمعرفة التي تنشد المجهول، بين التّقليد والحداثة، وعندما يبدأ ذاك الصّراع يشرع الخطاب في التّشكّل موزّعاً بين واقع ورغبة: واقع الخروج من الأسماء القديمة الميّتة من جهة، والرّغبة في امتلاك القدرة على التّسمية. فالأشياء لا تكف عن الخروج من قبورها وأشكالها المحنّطة التي تبدّدت فيها طاقة التّخييل والمجهول والإشارة والإيحاء والشّهوة... ولكنّها لا تجد من يعلّمها أسماءها الجديدة.

إنّ الأسماء القديمة التي كرّسها التّداول والعادة توهم بأنّها تقول الحقيقة الأبديّة وأنّها تسمّي الأشياء على نحو نهائيّ. ولكنّ الأشياء لا تكفّ عن التّبدّل والتّغيّر. وهو ما يؤكّد أنّ فعل التّسمية من جديد ضرورة وجوديّة، ولكنّها ضرورة تلابسها محنتان: محنة الذّات المهدّدة بفقدان هويّتها، إذا عجزت عن التّسمية. ومحنة الشّيء المهدّد بالنّسيان والموت، إذا لم يسمّ من جديد وظلّ مقبوراً في اسمه القديم. فثبات الاسم ثبات للمعرفة، وثبات المعرفة كبت للوجود المتحوّل باستمرار، كما أنّه كبت للّغة والذّات الباحثة عن هويّتها وإيقاعها. ونحسب أنّ الوعي بهذا الكبت المتعدّد هو الذي جعل الخطاب الشّعريّ يخرج، أحياناً، إلى معاني التبرّم والتذمّر على نحو من الوضوح الصّارخ:

عجباً، هذا الوطنْ
كيف لا يكبر في أرجائه غير الكفنْ[2]

للوطن واسعة دلالة تمتدّ من المكان إلى اللّغة. ولمّا كانت اللّغة سكناً – وطناً، فإنّ الكفن الذي يغطّي أرجاء الوطن ليس إلاّ الكلمات التي حوّلتها الأبجديّات السّابقة إلى قطيع. وعندما تصبح الكلمات قطيعاً، فإنّ التّراث والايديولوجيا والقراءات السّابقة...، بل إنّ التّاريخ يحتاج إلى غسل:

للأساطير التي تحضن أيّامي وللحلم الذي يحنو عليْ

1 أدونيس، أبجديّة ثانية، ص 145.

2 نفسه، ص 144.

أغسل التّاريخ – ما قال وما أنكره
بالإشارات التي يرسلها الفجر إليّ[1]

هذا المقطع هو الذي سمّيناه – سابقاً – مقطعاً فاتحة، وأشرنا إلى أنّه غير مرقّم. ودلالة "المابين" قائمة فيه باستحضار الفجر، إذ الفجر لحظة برزخيّة بين اللّيل والنّهار، كما أنّه زمن قطيعة وتحوّل أو بدء.

وفي هذا السّياق يصبح غسل التّاريخ حدثاً تأسيسيّاً يفصل بين مرحلتين:

– مرحلة الأسماء القديمة أو المعرفة المكتملة التي يرفضها الشّاعر، لأنّها تضع الذّات خارج التّاريخ وتسجنها في زمن دائريّ مغلق.

– مرحلة إعادة التّسمية، التي تمنح الذّات سلطة بناء الوجود باللّغة وبناء قصيدتها بإيقاع مختلف ورؤية جديدة تشريعاً لحقّ الاختلاف.

وهكذا فإنّ الرّهان في هذه القصيدة هو التّأسيس لأبجديّة ثانية لا يكون الاسم فيها قبراً أو كفناً أو حجاباً وإنّما تجلّياً للذّات، ولا تكون فيها الذّات ناسخة تسبح في مياه الآخرين، وإنّما ذاتاً كاتبة تنتمي إلى زمنها المعرفيّ وتشارك في فعل التّسمية في:

وأقول: الحلمُ ضوءٌ ولقاحْ
وعلى الحلم تأسّستُ، وفي الحلم بنيتْ
أيّها الواقع منْ سّماك، من أين أتيتْ؟[2]

ليس التنكّر لهذا الواقع المرفوض إلاّ نتيجة للوعي بما كرّسته سلطة التّسمية من وجمود وموت. تلك التّسمية التي أتلفت إمكانات التّحوّل وعطّلت سريان الحياة في الذّوات والأشياء. فعمّ الموت والجدب وفشا العجز والهزيمة والقهر وتحوّل **البشر في الشّرق، وليس الكلمات، إلى قطيع:**

تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسمّيها، ولكن
اسألوا الشّرق: ألن يضجر من مزج خطاه

1 نفسه، ص 137.
2 أدونيس، أبجديّة ثانية، ص 140.

بالدّم الدّافق من أبنائه
ومن السّكر به
ومن النّوم على أشلائهم؟[1]

ويقول كذلك:

قل لشعب يحمل الحكمة في أنفاسه:
إنّ هذا الأمل النّاشب في أعماقه،
مخّ بعوض.
آه يا مائدة الموت الذي يحصد أعناق حقولي
إنّني أعجز أن أزرع إلاّ في سديم[2]

الإشارة إلى الشّرق صريحة ومقصودة. فمعجم الموت هو المهيمن (الدّم الدّافق، السّكر بالدّم، النّوم على الأشلاء، مائدة الموت، يحصد أعناق الحقول، السّديم). ولمّا كانت الأسماء تحجب الأشياء فتقتلها وتقتل نبض الإنسان فيها، فإنّ فعل التّسمية ذاك يحتاج باستمرار إلى إعادة تأمّل بغية ترتيب العلاقات بين الذّوات واللّغة والوجود والمسكوت عنه والمحرّم والممنوع والمهمّش وما لايسمّى.

لهذه القصيدة منزلة مخصوصة في الدّيوان، بل في تجربة أدونيس كلّها، لأنّها تؤسّس، شعريّاً، لفعل التّسمية. وفعل التّسمية مدخل أساسيّ لممارسة نقديّة شاملة، نقد الثّوابت في الإبداع والحياة أي نقد الشّعر والنّثر والكتابة والهويّة والمقدّس والذّات والآخر والسّلطة... والنّقد هنا يعني الفصل بين ما فقد كفايته القيميّة والإنسانيّة وتحوّل إلى رمز للعقم والهدم، وما هو نابض بالحياة قادر على إنتاج المعنى.

إنّ قصيدة "البرزخ" تغري بقراءات متعدّدة. أولاً لأنّها تنطوي على رؤية صوفيّة برزخيّة هي تلك التي بثّها ابن عربيّ في فتوحاته وعمل أدونيس على توظيفها والبناء عليها، وثانياً لأنّها تومئ من خلال النّفي (لا أسمّيه، لا أسمّيها) الذي تكرر ثلاث عشرة مرّة (13) إلى تعطيل فعل التّسمية للإنصات إلى الأشياء في ذاتها وإيقاعها عسى

1 نفسه، تسويد الباحث.
2 نفسه، ص 144 تسويد الباحث.

أن تتجلّى أو تنكشف هكذا على نحو مباشر. وثالثاً لأنّ فعل التّسمية يخرج إلى حيّز أوسع هو، حيّز التّاريخ والفعل فيه؟ أليست التّسمية شرطاً من شروط الدّخول إلى التّاريخ، كما الكتابة:

اقرع الباب لكي توقن أنّ الكلمات.
جسد آخر لا يلبس غير اللّيل، اقرعه لكي توقن:
ما يحضنه التّاريخ
يُستنبت في العشب
الذي يحيا
بماء الكلمات[1]

من لا يسمّي أو من لا يقدر على التّسمية عقيم، والعقيم يقيم خارج التّاريخ بل خارج ذاته "تخرج الأشياء من أسمائها لا أسمّيها، ولكن".

أحد عشر بيتاً تنتهي بـ"**لكن**" دون فاصلة أو نقطة أو أيّ علامة من علامات التّرقيم، وإنّما هو البياض. وذاك يعني في ما نتصوّر أنّ التّركيب يظلّ معلّقاً ينتظر أن يكتمل، وتظلّ "**لكن**" إقامة في "المابين" أو برزخاً بين مقامين، مقام كتابة المعلوم، ومقام اللاّنهائيّ.

ونحسب أنّ البياض بعد "**لكن**" صمت دالّ على قلق الذّات، وهي تعاني الوجود في حالته تلك، حالة اللاّمسمّى. وهي حالة تثقل على الذّات لأنّها تضعها أمام عجزها عن كتابة ذاتها أو كتابة الوجود على نحو ما.

إنّ خروج الأشياء من أسمائها الأولى يفترض عبورها من زمن معرفيّ - ثقافيّ إلى آخر، من زمن المفرد إلى الجمع ومن الواحد إلى المتعدّد، من المتطابق المتشابه إلى المختلف المتغاير، ومن التّقليد إلى الحداثة بما تعنيه الحداثة من تأمّل للأشياء والمفاهيم والمقولات ومساءلتها، لإعادة بنائها بما يلائم تحوّلات الواقع والمعرفة في آن معاً. يقول:

تخرج الأشياء من أسمائها لا أسمّيها ولكنْ

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 145.

ابتكر ما صنّف الماضي، أعد إعجامه
وأعد تصريفه
وأعد إعرابه[1]

بخروج الأشياء من أسمائها، تخرج الذّات من المعرفة السّابقة المستقرّة وتصنيفاتها القديمة، إلى محنة السّؤال:

اليقين الآن شحّاذ. أحيّي
شاطئاً يكتبه البحر ويرويه إلى أمواجه[2]

تخرج الأشياء، فيتهدّم بناء سابق وعالم قديم ويستمرّ الخروج دون انقطاع لأنّ الفعل في صيغة المضارع (تخرج) فضلاً عن أنّه خروج استغراق بالألف واللاّم (الأشياء)، أي لا إمكان للاستثناء. فالوجود بأسره يغادر كينونته القديمة ليؤسّس كينونة جديدة. وتنشأ هذه الكينونة من فعل في صيغة الأمر "**ابتكر**".

ولنا في مادّة (ب، ك، ر) ما يحيل على البداية أو أوّل الشّيء بل على اللّذّة كذلك. فابتكر الجاريةَ أي أخذ عذرتها. والبِكْرُ هي العذراء التي لم تفتضّ. ونارٌ بِكْرٌ لم تُقْتبس من نار سابقة. ولمّا كانت معاني الفعل (ابتكر) هي هذه التي أشرنا إليها، فإنّه من المفيد أن ننبّه على أنّ الإسناد الفعليّ: **ابتكر ما صنّف الماضي**، قائم على مفارقة دلاليّة. فالابتكار إبداع من عدم وخلق على غير مثال سابق. ولكن ما تعلّق بالفعل وشغل وظيفة المفعول به، من شأنه أن يلغي معنى الإبداع والخلق لأنّه موصول بـ"الماضي" (ما صنّف الماضي) إنّها مفارقة ولكنّها تذكّرنا بأنّ البداية المطلقة مستحيلة، وإنّما هو المحو والتّطريس وإعادة الكتابة.

يكشف النّظر في هذه القصيدة عن تعالق خفيّ بين التّفكير في فعل الكتابة خارج القصيدة وداخلها، وكيفيّات البناء ومساءلة الواقع والشكّ في ما تمّ تكريسه أو تحويله إلى مسلّمات. ومن شأن هذا التّعالق أن يخرج بالذّات الشّاعرة من ضيق اللّغة إلى سعة الفكر بما هو تجلّ في ما يكتب ويقال، وفي ما لا يقال ولا يكتب كذلك. وذاك ما

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 139.
2 نفسه.

يجعل فعل التّسمية فعلاً مستدركاً بـ"لكن" دائماً. فهو فعل أنطولوجيّ، والشّاعر - وهو يشهد انهيار عالم قديم، دون أن يقدم على تسمية الأشياء من جديد - يدرك أنّه يحتاج إلى لغة قد تخلّصت من ماضيها وفعل الآخرين فيها، ليجيد فعل التّسمية، لذلك ألفيناه يعاني محنة مركّبة، سمتها الأساسيّة عدم استسهال التّسمية.

وعدم الاستسهال يعني أنّ أدونيس يريد أن يكون الشّعر حيّزاً للتّفكير في الوجود وتحوّلاته والذّات ورهاناتها واللّغة وطاقاتها وكفاياتها. وهو ما لا يتحقّق دون رؤيا للنّفاذ إلى جوهر اللّغة والعناصر والأشياء. ورؤيا الشّاعر، في هذه القصيدة، هي التوحّد بالكون نفياً لذلك الانفصال المزعوم لأنّ الكتابة - في معنى من معانيها - ليست إلاّ حواراً بين الذّات والوجود المنكشف في هيئة ما، في لحظة من اللّحظات. وهو انكشاف لا يتحقّق إلاّ لذات تتأمّل ذاتها وما حولها، بخلفيّة الغوص على الغامض فيه واكتشاف ما وراء الظّاهر والزّائل.

ولا غرابة - بناء على ماتمّت الإشارة إليه - في أن تبدأ الحياة من **قصّابين**، وأن تُتبادل الأسماءُ وتتبدّل الهويّاتُ وتتحوّل الكتابة إلى استعارة هيراقليطية. ففي اللاّشعور الإنسانيّ الجمعيّ تثوي رغبات دفينة تروم التّوحّد والفناء في عناصر الكون وأشيائه. ولعلّ حضور الأسطورة، في الشّعر الحديث، يفسّر في بعد من أبعاده بأنّه تعبير عن رغبات التّوحّد الغائرة في الذّات الإنسانيّة:

- تخرُج الأشياءُ من أسمائها،
لا أسميّها **ولكن**
لم أقلْ غيرَ الذي قالته أشيائيَ
في موعديَ الأوّل في نهر الحياة
عندما سمّيتُ **قصّابين** أرواد.
وكان الوردُ في دجلةَ عطراً في الفراتْ
عندما أعطيتُ للرّيح تماريني في الصّفِ
وآثرت على النّزهة في ما تجهَرُ الأحرفُ
أن أصغي إلى همس حصاةْ
لم أقل غير الذي قالتْه أشيائيَ

في ريّا أساطيري وأحلام يديّ
وأنا أنسى واستغفر ما أنساه
محمولاً على الموجَ الذي يهدر في غوريَ مجهولاً خفيْ
رُدّ عنّي نومي الآسرَ نمْ في مقلتي
أيّها الشّيء الذي أجهد كي أدخل فيه
أيّها الشّيء الذي أجهد كي أخرج منه[1]

بـ(لكن) هذه – وقد تكرّرت إحدى عشرة مرّة (11) – تكتب الذّات حلمها، وتؤسّس لإيقاعها وتعيش تجربة "المابين" في حيّز برزخيّ. إنّها لحظة البدء، التي تعيد فيها الذّات الكون إلى طفولته وتظهر فيها الأشياء عارية من أسمائها أو أكفانها الأولى وتستعدّ لتسكن أسمائها الجديدة.

فهل هو تمجيد البدء والحنين الرّومانسيّ إلى لحظة الخلق الأولى أم هي الرّغبة في إعادة بناء عالم شعريّ، تتخفّف فيه العناصر والأشياء من ثقل الأسماء، ليكون التّجلّي؟!

إنّ الشّاعر لا يطمئنّ إلى كفاية اللّغة. فهي عاجزة عن قول اللاّنهائيّ لذلك ألفيناه يعوّل على الحلم والخيال لتجديد المعرفة وإتقان التّسمية:

وأقول الحلم ضوءٌ ولقاحْ
وعلى الحلم تأسّست، في الحلم بنيتْ[2]

بالحلم يستحضر الشّاعر الأشياء لا صورها أو رسومها أو أشكالها. وبه كذلك يستنبت المعنى من العدم ويهدم الحدود بين الأزمنة والأنواع وينقذ اللّغة من عجزها: **عندما سمّيت قصّابين أرواد.**

في قصّابين – المكان، كان البدء أو الخلق الأوّل: "قصّابين قرية تذكّر ببدايات الخليقة، أكواخ من الحجر والطّين سّميناها بيوتاً، وسط يتمازج فيه الشّجر والبشر، وليس جسد الإنسان إلاّ الشّكل الآخر لجسد الطبيعة..."[3]

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 146 التّسويد من الباحث.
2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 140.
3 أدونيس، (حوار) **مجلّة عيون**، عد 6، سنة 1998، ص87.

ومنها تبدأ الكتابة والكتاب: "بين قصّابين والكتاب، عشت وأعيش، –[1]
لا انفصال، إذن، بين الإنسان والمكان والأشياء. فالوجود ذاته ليس إلاّ حواراً خفيّاً بين تلك الموجودات. وعلى الشّاعر أن يحسن الإنصات إليه ليجيد التّسمية، فبقدر ما يرهف السّمع ينكشف له الوجود ويصبح هو قادراً على النّفاذ إلى الجوهريّ الأبديّ، لذلك فلا غرابة أن يبدأ نهر الحياة من قصّابين، وأن تصبح القصيدة نهرًا تتخلّص فيه الأشياء من دلالاتها القديمة وتشحن بأخرى جديدة بأثر من فعل التّسمية الذي خصّ به الشّاعر نفسه: سمّيتُ. فهو الذي تصدر عنه الأسماء أو هو من علّم الأشياء أسماءها، على خلاف ما كان في الزّمن الأوّل الذي لم يعرف فيه البشرُ الأسماءَ إلاّ بعد أن تعلّمها آدمُ من الله. وإذا كان فعل التّسمية الأوّل خال من إيقاع الذّات لأنّه كان إملاء (وَعَلَّم ءَادَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا...)[2] فإنّ التّسمية الآن وهنا (سّميت قصّابين أرواد) فيها من لذّة الخلق بقدر ما فيها من إيقاع الذّات، وفيها من كتابة التّجربة بقدر ما فيها من آلام الكتابة. وبهذا التّقابل نكون إزاء ذات تبني إيقاعها وتنشئ أبجدّيتها الثانية:

لم أقل غير الذي قالته أشيائي
عندما سميّت قصابين أروادَ
لم أقل غير الذي قالته أشيائي

تتبادل الأشياءُ والكائناتُ الأسماءَ، تشريعاً لإعادة بناء العالم وإلغاءً لسلطة الاسم القبر والمعنى الواحد الثّابت. فأرواد (Arados) في القريب من الزّمن اسم لإحدى بنات الشّاعر. وأرواد في البعيد من الزّمن اسم أُطلق على مدينة سورية في عصور ما قبل السّامية. وأرواد هي مدينة الحبوب (القمح) والثّمار[3]. ويُذكر أنّ هذا الاسم ورد في الإلياذة وكتاب العهد القديم.

أرواد، إذن، اسم مفرد ولكنّه متعدّد الدّلالة ضارب في التّاريخ والأسطورة والحاضر والمقدّس والشّعر يقول البدء ولحظة الخلق الأولى ويتطلّع إلى المستقبل.

1 مطلع قصيدة عنوانها "قصّابين –الكتاب" وردت في ديوان **تنبأ أيّها الأعمى** صص179 – 186 لانستطيع إثباتها، رغم حاجتنا إليها، لطولها.
2 قرآن، البقرة، الآية 31.
3 هنري. س. عبّودي، **معجم الحضارات السامية**، لبنان، ط 2، 1991، ص 70 – 71.

وبهذا المعنى، فإنّ التّسمية التي يمارسها الشّاعر إنّما هي إعادة بناء للكون. والاسم الذي ينشئه إنّما هو كيان جامع بين الذّاتيّ والغيريّ والأسطوريّ والواقعيّ والمتخيّل والمعيش والثّابت والمتحوّل. وهذا ما يجعلنا نؤكّد أنّ القصيدة هي الفضاء الذي تعيد فيه الذّات بناء العالم واللّغة وبناء ذاتها، في آن معاً.

إنّ الخلفيّة التي كتبت بها قصيدة "البرزخ" تضع الشّاعر في مقام من يقوّض البداهة والعادة والألفة والتّقليد بالشكّ في كفاية الأسماء القديمة. فما يؤسّس له أدونيس في هذه القصيدة، هو تأمّل الأشياء على نحو شعريّ عسى أن يخفّف من اغتراب الذّات بعد أنّ تتدرّب على الإنصات لإيقاعها – جسدها وللوجود في القصيدة:

عاشقاً، أصغي إلى جسمي، وأستقرىء ما يكتمه
وحصادي دائما جهلي به.
سأحيّي وردة يحملها الشّعر إليه،
أكتبِ الجنسَ الذي فيك لكي تقرأ تاريخ الأبدْ
لا تعيش الرّوح في الغبطة إلاّ
عندما يكتبها تيه الجسد
سأحيّي وردة يحملها الشّعر، سأبقى
أرتق الغيم، وأبقى
أسحب الأفق بخيط
وأجرّ الشّمس من أردانها
أوّلوني
جسدي رقّ – كتاب
كتبته أبجديّات نجوم وغيوم[1]

إنّ الإصغاء إلى الجسد (جسمي، الجسد، جسدي) ومساءلة المكبوت والمهمّش (أستقرىء ما يكتمه) والوصول إلى أنّ الجهل به أوسع من معرفته (وحصادي دائما جهلي به) ممّا يخفّف من اغتراب الذّات إزاء ذاتها وهويّتها وثقافتها وتراثها. فالجسد

1 أدونيس، أبجديّة ثانية، ص 138.

(المكبوت والمهمّش والممنوع...) في الثّقافة العربيّة يحتاج إلى ما به يتخفّف من الميتافيزيقا التي تلفّه وإلى ما به يفكّك المتعاليات التي تحجبه وتقصيه كذلك.

وليس ثمّة ما هو أنسب من الكتابة مدخلاً إلى ذلك (أكتب الجنس الذي فيك كي تقرأ تاريخ الأبد) والكتابة لا تكون كتابة إلاّ إذا كانت مسكونة برغبة الخلق التي تخلّص الإنسان والكون كليهما من ثقل الأسماء القديمة وكانت تجربة بالمعنى الذي أشار إليه باطاي.

3 – قصيدة النّثر وسؤال الكتابة:

يتّسع مفهوم السّكن في قصائد النّثر لأنّ الكتابة فيها ممارسة للمتعدّد المؤسّس على الوعي بانتفاء الأصل واستحالة النّقاء، كتابة خارجة عن كلّ تنميط، نظراً لتعدّد أنماط البناء... فالبيت لا يستقرّ على شكل حتّى ينقضه أو يهدمه ويهدم، معه، ما كان يتمّ به الوصف. والخطاب النقديّ أو الواصف يفقد كفايته وقدرته على الإحاطة بالمنجز. لذلك كان معقد الأزمة أنّنا إزاء جهاز مفاهيمي محدود (...) مقابل لا نهائية النَّصّ ولا نهائيّة الكتابة[1].

3 – 1 – كتابة القصيدة:

نعت أدونيس قصيدته الجديدة بنعوت متعدّدة. منها القصيدة – الرّؤيا الكونيّة [التي] تنمو في اتّجاه الأعماق، في سريرة الإنسان ودخيلائه، وتنمو أفقيّاً في تحوّلات العالم[2] والقصيدة الكليّة التي تبطل أن تكون لحظة انفعاليّة، لكي تصبح لحظة كونيّة تتداخل فيها مختلف الأنواع التّعبيريّة: نثراً ووزناً، بثّاً وحواراً، غناء وملحمة وقصّة، والتي تتعانق فيها بالتّالي، حدوس الفلسفة والعلم والدّين[3].

وبصرف النّظر عن تلك النّعوت واختلافها أو تماثلها، فالثّابت أنّ طموح أدونيس هو أن يكتب المتعدّد وبآليّات مختلفة متضافرة تناغماً مع الخلفيّات التي توجّهه. ولئن

1 بنّيس، **الرّومانسيّة العربيّة**، ص 98.
2 أدونيس، **مقدّمة للشّعر العربيّ**، ص 106.
3 نفسه، ص 117.

بدت تلك الخلفيّات متباعدة، فإنّ المشترك بينها هو أنّها ممارسة تهدم كلّ تصوّر مسبق وبناء ثابت. وهذا ما يجعل القصيدة الجديدة – بما هي كتابة – صنوا لكون مفتوح، بما في الكون من تنوّع واختلاف وتناقض وتركيب وتضمين ورسوم وألوان وأشكال ولهجات وطلاسم... وبما يمكن أن ينفتح عليه، كذلك، من مفاجئ وغريب وغير متوقّع... وهذا يعني، استتباعاً، أنّ الطرائق التي سيجري عليها البناء ستتداخل وتتجاور – على اختلافها – مثلما تتقاطع وتتعايش المتناقضات في الفضاء. فلا فصل في بناء الخطاب بين العلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة، والمنظوم والمنثور، والفصحى والدّارجة أو الفلسفيّ والأسطوريّ والايديولوجيّ والتّاريخيّ والسّياسيّ... وحتّى الحدود الشّكليّة التي كان يعوّل عليها في التّمييز بين الأنواع سيتّم إلغاؤها وخرقها وتجاوزها. وبذلك يتحرّر الشّعر من المتعاليات التي كانت تحكمه والإكراهات التي كانت تكبته، ليخرج الخطاب من النّمط الواحد المتكرّر إلى اللاّنهائيّ.

3 – 1 – 1 – الذّات في القصيدة:

تحوّلت الكتابة الشّعريّة الحديثة وتنوّعت أشكالها. والقارئ الذي تعوّد أن يجد شكلاً ثابتاً سيفاجأ بأنّه أصبح أمام متعدّد لا مفرد، ومتحوّل لا ثابت، ومجهول لا معلوم. ولنا أن نؤكّد أنّه ما كان لهذه الإبدالات وغيرها أن تتحقّق لو لم يصبح الخطاب محكوماً بقوانين الذّات، لا الجماعة. وليست الذّات إلاّ كتابة خارج كلّ الإكراهات. والبناء خارج أيّ إكراه هو الذي يستحقّ أن يُسمى سكناً حرّاً لأنّه يتناغم مع ما عليه الذّات أو ما تكون عليه، لحظة الكتابة، من تعدّد وتغاير. إنّها ذات تتأمّل ائتلافها واختلافها، لتدرك تناقضها وتناغمها. تجمع حولها العناصر والأشياء، لتعيد بناءها على نحو يؤسّس لتجلّي العالم في كليّته، ولظهور إيقاع ذاتيّ هو ميسم القصيدة، به تُعرف وتتمايز وتختلف.

3 – 1 – 2 – تعدّد الذّات:

وقصيدة أدونيس، وخاصّة قصيدة النّثر، حيّز لتعدّد الذّات وتحوّلها في الصّور والهيئات. فلكأنّ الذّات التي تكتُبُ وتُكتبُ، هي "ايزيس" التي كانت تتحوّل

باستمرار. والثّابت أنّنا إزاء شاعر يعي أنّه متعدّد، وأن لا قيمة لخطابه ما لم يجعل التّعدّد رهاناً من رهاناته، ومدخلاً من مداخله إلى تقويض سلطة النّموذج المفرد الواحد الذي لا يتغيّر أو يتبدّل.

فالذّات في الشّعريّتين القديمة أو التّقليديّة سواء كانت كاتبة أو مكتوبة، إنّما هي ذات مكبوتة لأنّها تخضع لإكراهات متنوّعة: إكراهات النّموذج والوزن والغرض والقراءة، ثمّ إكراهات السّلطة السّياسيّة أو الدّينيّة. ولنا في تاريخنا النّقديّ شواهد كثيرة، يكفي أن نذكر منها جهد القاضي الجرجاني (أبو الحسن عليّ بن عبد العزيز) الذي سعى إلى رفع شبهة فساد العقيدة عن أبي الطيّب المتنبّي، كما نبّه إلى ضرورة الفصل بين الدّين والشّعر[1].

أمّا في الشّعريّة الحديثة، فإنّ هوامش الحريّة قد اتّسعت أكثر. وفي تجربة أدونيس على نحو خاصّ، فإنّنا إزاء ذات تؤسّس لحرّيتها وتدافع عن حقّها في النّقد والسّؤال والرّفض الاختلاف بل والتّناقض.

يقول أدونيس في قصيدة "المهد":

وكيف أكون المفرد، وما أنا، إن لم ألبس الشّخوص
كلّهم، إن لم أكن هذا الجمع ؟ انظروا إلى المشهد يتحرّك فيه
الخليفة والإمام والقاضي والفقيه والمشرّع والشّرطي والأمير والجنديّ
أعنى يتحرّك المتمرّد والمرتدّ الثائر والعاشق الخارج
والشّاعر الصعلوك والفارس.
وبين سَوْرَة القلب تتفطّر شعراً وسورة الذّهن تتلألأ نظراً
أكتب وأعلن: كتابتي غوايةٌ، وأكرّر: لستُ الجوهرَ لستُ النّوعَ

1 يقول القاضي الجرجاني مدافعاً عن أبي الطيّب المتنبّي وعن الشّعراء عامّة: فلو كانت الدّيانة عاراً على الشّعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخّر الشّاعر لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدّواوين ويُحذف ذكره إذا عُدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهليّة ومن تشهد عليه الأمّة بالكفر، ولوجب أن يكون كعب ابن زهير وابن الزّبعرى وأضرابهما ممّن تناول رسول الله صلّى الله عليه وسلّم بكما خرساً ومفحمين وبكماء. ولكنّ الأمرين متباينان، والدّين بمعزل عن الشّعر. الجرجاني، **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، دار المعارف للطّباعة والنّشر،سوسة، تونس 1992، ص66.

النّقيّ أنا جواهر وأنواع، مزيج قمر وشمس في لحظة واحدة
و"حين أضحك
أضحك لكي أنفصل بفرح عن الماضي" (ماركس)
معلناً حقّي في أن أكون متناقضاً (منطقي أكثر شمولاً من منطقكم
الظّاهريّ[1]

أوردنا الشّاهد، على طوله، لأنّه يضيء جوانب كثيرة من سؤال الذّات وإيقاعها وكيفيّات بنائها. (لستُ الجوهرَ، لستُ النّوعَ النّقيّ). إنّها ذات تستعصي على التّحديد. وقد أتاحت لها القصيدة أن تتحوّل من الواحد المفرد إلى كينونة مخترقة بالآخر، وإلى تقاطع مستمرّ بين الفرديّ والجماعيّ، الآنيّ والتّاريخيّ، المعيش والمتخيّل... وهو ما يعني أن الذّات والكتابة تتداخلان بل تتماهيان. فالكتابة إبدالات وسيرورة لا ثبات لها. والذّات لا وجود لها خارج الكتابة. ونحسب أن هذا المعنى هو الذي أشار إليه ميشونيك عندما أشار إلى خصيصة في القصيدة وهي أنّها تنزع باستمرار إلى تحويل الفرد إلى ذات[2].

وعلى هذا النّحو، فإنّ الشّعرية ستصبح بحثاً في تداخل الأنواع وتعالقها وتحوّلات الخطاب وتعدّد الذّات وكيفيّات بنائها لإيقاعها وقدرتها على التّحرّر من المفرد والثّابت والأصل والنّموذج.

3 – 1 – 3 – البيت – الفكرة:

يقول أدونيس في قصيدة "أحلم وأطيع آية الشّمس":

إيزيس أتبع شعاعك، –
أنخرط في سلك ابن عربيّ لأتقن التّسمية
وأسمّيك الأسماء كلّها
وأقول: **البيت**

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، صص76 – 77.

2 H. Meschonnic, *Critique du rythme*, op.cit, p 89.

الذي نسكنه معك **فكرة لا حجر**، وأقول: باسمك لا عمر لنا وباسمك نلبس قميص الهواء[1].

تنفجر أزمة مفهوم البيت في قصيدة النّثر[2] فالبيت الذي كان "حجراً" ثابتا بالوزن والقافية والرويّ وسلطة النّموذج صار بيتاً – فكرة. وهذا من أهمّ الإبدالات التي شهدتها الكتابة الشّعريّة الحديثة. فالبيت – الفكرة يمكن أن يحقّق، في الخطابات، في أشكال لاحصر لها ولاعدّ، نفياً لمبدأ التّماثل وتقويضاً لسلطة الواحد المتكرّر. وفي "أبجديّة ثانية" – حتّى في القصائد الموزونة، وليس قصائد النّثر فقط، وفي إطار القصيدة نفسها – ليس للكتابة الخطّ أو الكتابة الرّسم صورة ثابتة، وليس للبيت مثال يُبنى عليه. فقد يمتدّ البيت على عرض الصّفحة، من يمينها إلى يسارها دون بياضات فاصلة. وقد يُكتب ببياضات تفصل بين أجزائه. وقد يتوقّف في وسط الصّفحة. وقد تتمّ الكتابة في شكل مقطع أو فقرة أو في شكل شذرات، وقد يتشكّل في كلمة أو في تركيب جزئيّ...

وهذا التّعدد يعني أنّ الشّاعر قد غيّر سكنه الرّمزيّ. فما عاد البناء يقوم على البيت الثّابت، تتلوه أبيات أخرى مستقلّة لتنشأ من ذلك كلّه، بعد التّرتيب، قصيدة[3]. وإنّما صار بناء القصيدة مقدّماً على بناء البيت.

لم يعد البيت، إذن، هو المعيار المعتبر في البناء. بل إنّه أصبح محتاجاً إلى عناصر أخرى يتفاعل معها لإنتاج دلالة ما، ضمن الرّؤيا التي تحكم القصيدة كلّها. فالكتابة والبياض وعلامات التّرقيم والأشكال والرّسوم وغيرها تتضافر كلّها تحقيقاً لإيقاع ذات متمايزة، وإن عل نحو جزئيّ... وهذا يعني أنّه على القراءة أن تتجاوز الدّوالّ اللّسانيّة إلى كلّ ما تتمّ به الكتابة وتُبنى به الدّلالة وأن تتخلّى عن نمطيّتها لتنظر إلى النّصوص في اختلافها وإلى الذّوات في تعدّدها. فما يصنع الفرادة ليس المشترك

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 11.

2 بنّيس، **الرومانسيّة**، ص 94.

3 راجع ما يقوله ابن طباطبا: فإذا اتّفق له (الشّاعر) بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشّعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كلّ بيت يتّفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا اكتملت له المعاني وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتّت منها.

المتعاود الذي يُمكن أن يُكتسب حتّى بالدّربة والتّكرار، وإنّما هو المختلف والمفاجئ وما تُنشئه الذّات في لحظة من لحظات الحرّية.

3 – 1 – 4 – الكتابة وتعالق الأصوات:

إذا كان وعي الذّات بذاتها لا يتحقّق إلاّ في سياق وعيها بالآخر[1] فإنّ حضور الآخر يصبح شرطاً من شروط بناء الخطاب ومدخلاً إلى تأمّل الذّات والوجود، في آن معاً. ولاشكّ في أنّ حضور الآخر، في القصيدة خاصّة، يمكن أن يتّخذ أشكالاً متعدّدة. فقد تُبنى له الصّور على أنحاء مختلفة، وقد يكون أقنعة للشّاعر، وقد يُستعاد صوته بطرائق متنوّعة على نحو ما نقرأ في هذا المقطع من قصيدة "أحلم وأطيع آية الشّمس".

يقول أدونيس:

السيّد ياسين / تلميه: "جاء التّاريخ يلبس قبّعة وجلس على كرسيّ من عظام القتلى.

أخذته الصّاعقة، ولم تكن إلاّ ضوضاء الشّوارع"

حتاته: "تاريخ يلتقط جنينه من ثورة لم تحصن فرجها"

لكن تستطيع إيزيس أن تعطيك سبعة أجساد لروحك الواحدة، أن تفيض عليك يوماً لا تعرفه الفصول، فيما تسأل أين **جابر عصفور**، فيما تصغي **لأمّ كلثوم** أو غيرها ممن تحبّه في حديقة الذّاكرة، فيما تترصّد هبوط ليل آخر على العضل العاشق تستطيع أن تكسوك بحرير أسود أن تأخذك بين ذراعيها لكي تقابل القمر الآخر الذي يتمدّد في عقدة من الأجنحة ولكي ترضعك الثّدي الذي تحلم به ولا تجرؤ أن تفصح عنه، –

الخرّاط لرزق الله: "كيف تحوّلُ الخبزَ إلى لون واللّون إلى فضاء جنسيّ؟"

---

1 Françis Jacques, *Différence et subjectivité*, Aubier Montaigne, France, 1982, p 233.

الكفراوي ومطر: "يُخلَط الذّكر بورق الغار، وتُخلط الأنثى بالورد"
الغيطاني: "أنا العاشق وسكناي في كبد الحبّ"
اعتدال: "الحبُّ الماءُ الوحيدُ الذي لا نقدر أن نطفو فوقه"
رمضان: "كشمس أولى يسطع في المدينة الشّعرُ، وكلّ خليّة في جسد القصيدة بيتٌ كريمٌ"
طه: "رأسي مليء بمشاة التّاريخ، ولكلّ طائر قدماي"
وكان الطّين الذي يواكب النّيل حبراً آخر يتهيّأ لكتابة الحقول. وكانت إيزيس تخيط الجبل إلى الجبل والنّجم إلى النّجم، فيما تطمئنني: ليست هذه القصيدةُ إلاّ طفلاً ولد في التّيه وظنّي أنّه سيحظى بغزالة ما[1].

إذا كان العنوان الذي أدرجنا تحته هذا الشّاهد، هو "الكتابة وتعالق الأصوات" فلعلّ ما يستحقّ أن ننبّه إليه هو أنّ هذه الأصوات تتعالق منسوبة إلى أصحابها، والحوار الذي انتظمها يؤسّس لحواريّتها واختلاف رؤاها. فالسيّد ياسين، وعبد المنعم رمضان، وعفيفي مطر، وجمال الغيطاني، وجابر عصفور، وادوار الخرّاط أعلام مصريّون لهم تجاربهم المتنوّعة في الكتابة والشّعر والنّقد والرّسم... ولهم حياتهم الخاصّة وتاريخهم المختلف، سمّاهم الشّاعر ووضع خطاباتهم بين مزدوجتين. فهل هو ينقل إلينا ما جرى على ألسنتهم كما هو؟ وهل تنقل الخطابات التي يتداولها النّاس مشافهة، كما هي؟ أو ليس للكتابة إكراهاتها وللذّات الكاتبة إيقاعها حتّى وهي تنقل، أوحتّى إن وضعت نقلها بين مزدوجتين؟ بل من قال إن أدونيس ينقل أصلاً ؟!

ألا يمكن أن نقرّر أنّ الخيط النّاظم لخطاب الشّاعر وغيره ممّن سمّاهم ونقل عنهم، هو ايزيس باعتبارها دالاًّ أسطوريّاً تنفتح دلالته على الجسد - الجنس أو الجسد - الحبّ وعلى التّاريخ والشّعر؟

إنّ ما وضع بين مزدوجتين باعتباره خطاباً منقولاً هو إعادة كتابة. وهاهنا تتعقّد الأسئلة. فهل نحن إزاء ذات أم ذوات؟ وهل هي نصيّة أم واقعيّة أم هي تركيب بين هذا وذاك؟ وكيف يجلوها الخطاب؟

1 أدونيس، أبجدية ثانية، ص 31.

الخرّاط ورزق الله، مثلا، كائنان اجتماعيّان ينسبان إلى تاريخ ومكان. ولكن يعنينا من شأنهما هذا الخطاب الذي يسأل فيه الخرّاط رزق الله: كيف تحوّل الخبز إلى لون واللّون إلى فضاء جنسيّ؟

من المتلفّظ؟ هل هو الخرّاط – الكائن الاجتماعيّ التّاريخيّ، وقد تحوّل إلى ذات نصيّة أم هو الشّاعر على لسان الخرّاط؟ ما هي الحدود بين خطاب الخرّاط أو جابر عصفور أو اعتدال وأدونيس؟ وهل يكفي،لرسم الحدود، أن يضع الشّاعر المزدوجتين؟ ألا يمكن أن يجرّد الشّاعر – أيّ شاعر – من ذاته ذاتاً أخرى وينطقها بما يريد؟ وإذا قبلنا هذا، ألا يمكن أن تكون هذه الأسماء – وإن كانت لأشخاص نعرفهم ونقرأ لهم وعنهم – أقنعة لأدونيس؟

إنّ غايتنا ممّا تقدّم، هي أن نشير إلى أنّ بناء الخطاب، في أبجديّة ثانية، يطرح إشكال الكتابة بأصوات متعدّدة على أنحاء مختلفة. منها التّداخل النّصيّ، وهذا قانون من قوانين الكتابة. ومنها تعالق الأصوات متمايزة متماثلة في بيت أو مقطع. ففي قصيدة "أحلم وأطيع آية الشّمس" تعدّدت الأصوات وتعالقت، فانفتح الخطاب على التّاريخيّ والأسطوريّ والفلسفيّ والصّوفيّ والتّشكيليّ والشّعبيّ والمقدّس والجسد. فـ"إيزيس" – وقد تكرّر اسمها اثنتي عشرة مرّة (12) – هي البذرة التي تخلّقت منها هذه القصيدة، وهي الدالّ الذي يكثّف الدّلالات وينتظمها على تباعدها واختلافها. وأحد الرّهانات في هذه القصيدة، هو بناء استعارة كبرى يعدّد فيها الشّاعر الصّور ويوسّع من خلالها علاقة المكان بالزّمان ليعيد تشكيل التّاريخ والأسطورة برؤية الذّات الباحثة عن لذّتها في كتابة تحلم بأن تكون جامعة كليّة. فـ"إيزيس" هي اللّغة – الأبجديّة:

– (**اللّغة لإيزيس والحروف لقدموس**)[1]

والأنثى الخالقة ملهمة البشر القدرة على التّسمية:

– (**إيزيس، أتبع شعاعك،** –

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص11. هذا الشّاهد مكتوب في الأصل في عمود في يسار الصّفحة وبخطّ رقيق.

أنخرط في سلك ابن عربيّ **لأتقن التّسمية)**[1]
وهي الجسد المشتهى أو اللّذة المقدّسة الممنوعة:
– (**أتّخذ** من **إيزيس**
والمتوسّط **حوضاً** لطبيعتي ملقياً رأسي في **أحضان السرّ)**[2]
– (**بهوائك نفحة نفحة**
بشمسك خيطاً خيطاً،
أبتكر قميصاً آخر ليوسف وامرأة العزيز وأضيفه إلى جسد التّحوّل، هامساً:
لأنّك السرّ، لايعرف الشّعر أن يقدّم لك إلاّ الشّعر[3]
وهي السيّدة الحكيمة ملهمة الحكمة وصانعة الأساطير:
– (إليّ سيّدتي، **حكيمة أنت**، وأسّست **لحكمة الأرض**. اُنظري في عينيّ.
أليستا أكثر نفاذاً من الضّوء؟ قولي ألا ترين فيهما **سفراً نحوك إليك،**
حيث أبناؤك يستسقون، يهيّئون محاريثهم لكي يقودوا المطر إلى حقولهم، يهيّئون حقولهم لكي تتّسع لبيوتهم، يهيّئون بيوتهم لكي تتّسع للأساطير، **يهيّئون الأساطير لكي تتّسع لك،)**[4]
وهي التّاريخ في تحوّله وألاعيبه ورميات نرده:
– (لن يدهشك هذا **التّحوّل** إن كنت
تعرف **عتمات التّاريخ)**[5]
– (كيف أوحّد بين طبقات **تاريخ يجري من سرّة إيزيس إلى سرير شجرة الدرّ؟** هل يكفي **ماء النّيل** لكي أصنع هذه العجينة؟)[6]
– (**بين هيرودوت وشامبليون، بين الاسكندر ونابليون، ترخي مصر جدائلها على كتفي المتوسّط** –، تمنح وجهها **لحكمة الرّيح**، وتقرأ **سيرة الموج**/ وفي

1 نفسه.
2 نفسه، ص12.
3 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص32.
4 نفسه، ص24.
5 نفسه، ص14.
6 نفسه، ص17.

الشّوارع التي تهاجر بين الماضي والماضي كنت أواكب سرادقات تصل
القلاع بالقلاع، السّيف بالسّيف، **الخيال بالخيال**:
محاربون فرسان – قرمز وأرجوان، يخرجون، بعد استخارة الشّافعيّ،
ويدخلون، يأتون ويذهبون بين القرافة والمقطّم، **عرب**، **يونان**، **يهود**،
أتراك،
طولونيّون، إخشيديّون، أيّوبيّون، شراكسة، أكراد، بربر. يتراؤون كمثل
تقاطيع **في وجه القاهرة**[7]...
وما رأيك في القول: "لا يزال النّاس بخير ما تفاوتوا، فإذا تقاربوا
هلكوا" / ثمّ يشبّه
لسمعنا صوت المتنبّي ونضيف أصواتنا:
أفّ لهذا التّاريخ الذي يكسونا...

وهي الحداثة بشكّها المعرفيّ وأسئلتها اللاّنهائيّة تقاوم التّقليد وأزمنته المنغلقة على نفسها:

(لكن ما هذا الحشد الذي
يقتل طه حسين وعليّ عبد الرّازق؟)[8]

وهي الشّاعر أبو الطّيب المتنبّي الذي حبسه كافور الاخشيديّ حاكم
مصر:

(**كافور**، –
المعدة في الرّأس والكتف تحت الخاصرة،
النّهار والّليل يغيبان ويحضران لا بإذن من **الطّبيعة**، بل **بإذن من الطّبع**،
وأراقب **شاعراً يموت في جسدي، وتعرفون من هو**)[9]

ألا يمكننا أن نؤكّد، بعد هذا، أنّ التّعدّد المركّب الذي بدت عليه **القاهرة** لم يكن إلاّ تجلّيّاً إيقاعيّاً لذات أدركت أنّ الكتابة سيرورة تحوّلات، فهدمت البيت – الحجر لتبني

7 نفسه، صص 22 و23.
8 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 15.
9 نفسه، ص16.

البيت – الفكرة. وليس البيت – الفكرة إلاّ سكناً رمزيّاً حرّاً يتناغم في دلالته العميقة مع المفهوم السّابق للكتابة الذي تمّ توسيعه شعريّاً حتّى أصبحت القصيدة صنواً للوجود بأسره باعتباره كتاباً يقبل أن يُقرأ وأن تُشتقّ منه أبجديّات أخرى لكتابة ما استعصى على الأبجديّات السّابقة.

3 – 1 – 5 – كتابة "الشّيء – المؤنث":

يقول أدونيس، في قصيدة "المداعة" في أوّل المقطع الخامس:

– أضع شفتيها بين شفتيّ، **عنيتُ المداعة**، رامياً رئتيّ في جوف الرمّانة حيث تستقبلها رئة هواء يبدو كأنّه آخر الهواء الذي تبقّى لنا في فراديسنا الضّائعة[1].

تكرّر التّركيب **عنيت المداعة** أكثر من مرّة موضوعاً بين فاصلتين على نحو جعله مرئيّاً قبل غيره ممّا لا علامة تميّزه. ولهذه الصّورة الكتابيّة مقاصد على القراءة أن تنصت إليها... والمفترض أنّ هذا التّركيب "عنيت المداعة" له وظيفة تفسيريّة توضيحيّة، لأنّه يرفع الالتباس. ولكنّ وضع التّركيب بين فاصلتين أنشأ له وظيفة أخرى أرفع شأناً من السّابقة، وإن كانت مشتقّة منها. هذه الوظيفة هي التّنبيه إلى أنّ البناء، حتّى في القصيدة التي تكتب "الأشياء" يقوم على مبدأ متواتر في تجربة أدونيس، هو مبدأ التّأنيث.

وهو ما يعني أنّ الخطاب بأكمله استعاريّ، وأنّ الكتابة توجّه عمليّة القراءة ذاتها. فلو لم يظهر التّركيب "**عنيت المداعة**" في صورته الشّكليّة تلك، لبطُلَ الحديث عن مبدأ التّأنيث وعن البناء الاستعاريّ، لأنّ الخطاب – وقتها – سيكون خطاباً مرجعيّاً، لذلك فإنّ وظيفة المرجع موضوعاً بين فاصلتين في هذه القصيدة، لم تعد تحقيق المطابقة، بل إنّها أصبحت مدخلاً إلى بناء استعارة تتجاوز حيّز المعجم والبلاغة إلى سياق يتحرّر فيه "الشّيء" من شيئيّته أو من هويّته الأصليّة، كما يتحرّر فيها الشّاعر من

1 نفسه، ص91 التّسويد للباحث.

سلطة المرجع وما تقوم عليه الكتابة التّقليديّة من قوانين كثيرة منها التّناسب والمطابقة والملاءمة وتحويل القائم في الأذهان إلى ماثل أمام الأعيان.

– أضع بين شفتيّ شفتيها، عنيتُ المداعة، بادئاً رسماً آخر لخطوط أخرى طولاً

وعرضاً لهذا الكوكب الكرويّ الذي أسمّيه الحلم وأنتمي إليه كأنّه بؤبؤ في

عين الكون ثم أهمس **للشّخص الذي يشعّ في ثيابي** انظر إلى القصبة في ثوبها الأحمر

في كلّ خيط وطنٌ وثمّة نوافذ وأبواب وأنت عبرها القريب إلى كلّ شيء

وأكون كرّرت على **الشّخص الذي يشعّ في ثيابي** اطبقْ شفتيك على شفتيْ هذه

السّميراء قل لا غيب أبعد من ذلك الذي يتدوّر بين أحشائها وقلْ لا تعلّمُ الكتبُ

أكثر مما تعلّمُ شفتاك ضعْ مبسمها في مبسمك تنفّس الطبيعةَ اشربْ ما وراءها

استرسلْ في أحلامك استنفر العرّافات اللاّئي ينحدرن من سبأ وما قبلها وجاهرْ

بلقيسُ كلامٌ والنبأُ سبأْ [1].

يوسّع الشّاعر الاستعارة وتتحوّل الكتابة إلى كتابة للجسد، وهو في حالة انتشاء تتعالى به عن حدوده وحدود الزّمان والمكان. فـ"أنا" صار له آخر يناظره ويختلف عنه، في آن معاً. والمداعة لم تعد "شيئاً" بل غدت دالاّ تشتقّ منه صور تجمع الشّرقَ إلى الغرب، والكلامَ إلى الصّمت، والظّاهر إلى ما وراءه، والواقع إلى الحلم. فكلّ ما في الكون يتحوّل ويتغيّر، بل يقبل أن يكون حقيقة ومجازاً في ذات الوقت:

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 92.

– في السّحاب الذي يتبخّر من النّارجيل نجلس نقرأ الأرض– وسطها وأطرافها

ما الغربُ ما الشّرقُ ما هذه العروبة بينهما؟ [1]

– لا يُعرف الشّرق إلاّ بغيره:

أتريدون أن تعرفوا الشّرقَ؟

إذن اعرفوا الغرب

– الشّرق خامة والغرب يصقل ويجلو

– الشّرق يزرع وللغرب الحصاد

– أين الشّرق؟

– ....[2]

– ضع شفتيك على مبسم المداعة انزل في جوف الوقت اسكن اللّغة الصّامتة الأخرى

انظر إلى الفضاء حولك يفتح صدره لساعة الحكمة[3]

– تبغٌ جمرٌ دخانٌ

أينما وضعت حبرك بين هذه الكلمات الثّلاث يخرج كتابٌ في الشّهوة

لا تكاد تقلب إحدى صفحاته حتّى يتبيّن لك الهباء العربيّ وتصرخ شكراً لهذه المداعة[4]

تكفي هذه الشّواهد لنؤكّد أنّ فعل الكتابة لا ينفد مثلما نبّه إلى ذلك بلانشو. قد تبدأ من "شيء ما"، من اليوميّ والعاديّ والمألوف الذي يمكن أن يحتجب فيه المعنى بفعل التّكرار والعادة، لتنتهي إلى أسئلة لا تكفّ عن التّناسل والتّوالد والتّفكير في الشّعر والوجود والآخر... تبدأ رؤية وتنتهي رؤيا، يعاد في إطارها إنشاء الكون وتسمية العناصر والأشياء.

وهكذا تصبح الذّات الكاتبة عصيّة على الاختزال. وهذا ما يهيّئها لقول المتعدّد

1 نفسه، ص87.
2 نفسه، ص88 في الأصل كذلك.
3 أدونيس، أبجديّة ثانية، ص88.
4 نفسه، صص89 – 90.

والخروج عن النّموذج لأنّها تعي أنّ الكتابة التي تستحقّ أن تسمّى كتابة تستوجب وعي الذّات بذاتها ورهاناتها، إذ كلّما أقام الكاتب في سكن الآخرين الرّمزيّ انطمست ذاته وانحسرت، لديه، تجربة الكتابة. وكلّما حاول بناء سكنه الذّاتيّ وعانى اللّغة والوجود أسّس لكتابته هو، باعتبارها تجربة ذاتيّة.

3 – 1 – 6 – الكتابة بالاسم العلم:

تحضر الأسماء الأعلام في شعر أدونيس على نحو يمكن أن يجعل حضورها ذاك موضوع بحث مستقلّ. وفي "أبجديّة ثانية" تتعدّد الأسماء وتتفاوت من حيث القيمة والمردود الدّلاليّ. فهي أسماء عربيّة وغربيّة، أسماء ذات مرجعيّة أسطوريّة (ايزيس،اخناتون...) وتاريخيّة (بلقيس، شجرة الدرّ، زليخة...) ودينيّة (صالح، يوسف، الحسين، آدم...) وأدبيّة (المتنبّي، رامبو، مالارميه، أبو نواس، عمر بن أبي ربيعة...)، وصوفيّة ابن عربي، عبد الغني النّابلسي...)

ولا شكّ في أنّ تفاوت الأسماء في القدرة على إنتاج المعنى وتوسيع متخيّل الخطاب، مشتقّ من طاقة الاسم الذّاتيّة. فالأسماء أو بعضها على الأقلّ، قد يتحوّل إلى أقنعة أو رموز أو ذاكرة أو حجّة... بل إنّه قد يغدو باباً مشرعاً على المتخيّل إذا كان موصولاً بالتّاريخ أو الأسطورة أو المقدّس أو كان تكثيفاً لأحداث أو أزمنة أو أمكنة... هذا ما يبرّر حضور الأسماء في كلّ الخطابات على اختلاف أنواعها. وما يهيّئها، كذلك، إلى أن تكون مداخل للقراءة في الخطاب الشّعريّ خاصّة لأنّها تتخطّى الدّلالة على مرجع بعينه إلى تشكيل فضاء تتقاطع فيه الصّور والتّصوّرات. فابن عربي مثلاً – وقد تكرّر حضوره وتعدّدت الدّلالات المشتقّة منه – لا يُستدعى باعتباره اسماً علماً فقط، وإنّما لأنّه دالّ إيقاعيّ وخلفيّة من خلفيّات أدونيس.

يقول في قصيدة "في حضن أبجديّة ثانية":

– هكذا لكي أعرّي نهارها ألبس ليلها، وما أكتبه يمليه التّيه[1]

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 216.

الكتابة في تأويل من تأويلات ابن عربي إملاء، وقد يختلف المملي فقط. فإذا كان التّيه هو المملي، فإنّ الكاتب سيصدر عن مجهول لا عن معلوم، بل إنّه قد لا يتمثّل ما يكتب تمثّلاً تامّاً لأنّه يكتب ما لا يعرف. وها هنا يتمّ التّقاطع بين وضعيّة الكاتب في تصوّر ابن عربي وكاتب التّيه الذي يتحدّث عنها أدونيس. فالكاتب في نظر المتصوّفة عاكف على مراقبة ما ينفتح له الباب (الفتوح ثلاثة: فتوح عبارة، وفتوح حلاوة، وفتوح مكاشفة – ابن عربي)[1] ومستغرق في المقام وجاهل لما يكتب ومتحرّر من علم الباب الذي يكتب فيه[2]. وهو المعنى الذي عبّر عنه أدونيس في الشّاهد السّابق، ويعبّر عنه في شاهد آخر:

– إلى أين تقودني أيّها القلمُ؟
وماذا تفعلين بي أيّتها الأبجديّة[3]؟

للاسم العلم، إذن، إذا ما أدرج في قصيدة، ما يرشّحه لتجاوز وظيفة التّعيين أو المطابقة أو الإحالة، ويحوّله إلى مدخل للتّأويل. فليس ما أشرنا إليه متعلّقاً بكيفيّة الكتابة ووضعيّة الكاتب إلاّ اشتقاقاً من الاسم العلم (ابن عربي) الذي شرّع لنا الحديث عن كتابة التّيه التي لا سلطة فيها للكاتب، ولا ينكشف فيها الوجود إلاّ بقدر ما يحتجب، ولا تلين فيها اللّغة إلاّ بقدر ما تتمنّع. كما أنّ حضور هذا الاسم بالذّات يذكّر بتداخل الكتابات ممّا يجعل تجربة الكتابة في "أبجديّة ثانية" منفتحة على اللاّنهائيّ الذي يحرّك في الشّاعر شهوة القول، ولكنّ اللّغة تتأبّى أو تضيق. وبين شهوة القول وضيق اللّغة يتخلّق الصّراع وتتوالد الأسئلة. يقول في قصيدة "يد الحجر ترسم المكان":

تحسّست حنجرتي– هل سأقدر أن أقول ما لم أعرف أبداً كيف أقوله؟
صخور تنتقش كما يخطر للعين– وجوهاً أعناقاً
أثداء أردافاً
شموعاً قناديل وسائد أسرّة مناديل
أضيفوا إلى العلوم علماً آخر – كيف يلبس الحجر الغواية، كيف

---

1 نفسه، ص 196.
2 خالد بلقاسم، الكتابة والتصوّف، ص 90.
3 أدونيس، أبجديّة ثانية، ص 51.

يشتهي ويُشتهى
فاتحاً
صدره باسطاً ذراعيه وكيف يهيئ
سريره[1]

هل تقدر الكتابة على احتواء كتاب الطّبيعة؟ وهل كتابة الطّبيعة دالّة بذاتها أم أنّها تحتاج إلى كتابة أخرى لتدلّ؟ وكيف تتراءى الطّبيعة؟ ولماذا تراءت كذلك وليس في صورة أخرى؟

لهذه الأسئلة، فضل تذكيرنا بأنّ الخطاب موصول باسم بعينه هو "ابن عربي" على أنحاء مختلفة، منها أنّ الحجر بدا أعناقاً واثداء وأردافاً... أي أنّنا في سياق التّأنيث، وهو آليّة من آليّات ابن عربي في تمثّل الكون وتأويل العلاقات بين الإنسان والوجود. وهو ما يعني أنّ الاسم العلم في الشّعر المعاصر يتّجه نحو احتلال مكان عنصر إيقاعيّ قبل أن يكون مجرّد مرجعيّة[2] لأنّه موصول بأزمنة وأمكنة ونصوص لا يُعرَف لها أصل، ولأنّ كتابته تجربة تعيد فيها الذّات تشيكل الوجود وبنائه الرّمزيّ وترسم بها تمايزها واختلافها.

ونحسب أنّ هذه المنزلة الإيقاعيّة التي أصبحت للاسم العلم، ليست إلاّ نتيجة لتلك الجسور الدّلاليّة التي يمكن أن ينشئها الاسم بين الخطاب الشّعريّ الذي يندرج فيه وغيره من الخطابات الأخرى كالخطاب الأسطوريّ أو الدّينيّ أو الفلسفيّ... وهو ما يرشّح الدّلالة للتّوسيع ويحوّل القصيدة إلى فضاء يحتضن المختلف والمتعدّد على قدر ما لذلك الاسم من طاقة على التّدلال.

وفي "أبجديّة ثانية" لم تخل قصيدة واحدة من اسم علم. والواقع أنّنا لسنا في مقام الإلمام بفرضيّة الاسم ومدى مساهمته في بناء الخطاب في المجموعة كلّها، ولكن سنتوقّف عند اسم **أدونيس** في قصيدة "**المهد**" باعتباره الاسم الآخر لـ"**عليّ أحمد سعيد**" أو باعتباره قناعاً له. وقد تخطّى هذا الاسم، بسبب اندراجه في الخطاب الشّعريّ، وظيفة التّعيين إلى تشكيل فضاء دلاليّ منفتح على التّاريخ الشّخصيّ وعلى الأسطوريّ والمتخيّل والمقدّس:

قال أنسلخُ من أنقاضي وأرمي نردي النّبي، –

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 41.
2 بنّيس، **الشّعر المعاصر**، ص 158.

"عليّ أحمد سعيد، اسم يماني"
سمعتُ هذا مراراً والنّقشُ الذي بقى من قصر غمدان
يعرف اسمي والحجرُ الذي نُصب لعشتر يتذكّر اسمي **لي**
في تراب اليمن عرقٌ ما طينتي قابلة وغريزتي حرّة، -
أنا الأسطورة والهواء جسدي الذي لا يبلى[1]

عليّ أحمد سعيد، اسم عاديّ ليس له دلالة مخصوصة. ولكنّ القصيدة ستحوّله إلى دالّ أسطوريّ وستجعله بانياً لمتخيّل المكان - اليمن بعقد صلة بينه وبين **عشتر**، وبتكرار التّركيب "لي في تراب اليمن عرق ما" سبع **مرّات**، وبما بين **عليّ وإيل** من تجانس صوتيّ يتيح للدّلالات أن تتداخل وتتنافذ لتتمّ العودة إلى البدء، إلى الزّمن الأوّل:

إيل /علي[2]

يتهجّى الشّاعر اسمه ويعود به إلى الأسطورة ليجدّد دلالاته ويوسّع طاقاته على التّكثيف. فأيل هو الله، وهو أبو الآلهة جميعها، وهو الحكيم خالق الخلق. وإيل هو السّاكن عند مصبّ الأنهار[3] أي هو الحياة تغالب الموت وتتجدّد في دورات متعاقبة. إنّه إله السّماء الخيّر ويقابله إله السّماء المؤذي بعل.

إنّ هذه القصيدة تضفي على الاسم العلم من الدّلالات ما يتعدّد، بل ما تتشكّل منه صور جديدة يتضافر فيها المؤتلف والمتناقض: صورة جسد متخيّل يشتَهي ويشتهى (بلقيس، فاطم صاحبة امرئ القيس، زليخة امرأة العزيز...) تشعّ منه لذّة آسرة، وصورة خلق جديد أنبأت عنه دوالّ أسطوريّة مقتطعة من أسطورة الفينيق (الجسد، الرّيش، النّار، تحترق).

ورأى
أنّ لأيّامه جسدًا تمسحه الرّياح بريشها، وأنّ دربه غاباتٌ

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 60.
2 نفسه، ص68.
3 هنري س، عبّودي، **معجم الحضارات السامية**، طرابلس - لبنان، ط2، 1991، ص 182.

تحترق[1]

وصورة الجرح وما يتعلّق به من معاني التّضحية والوعي والصّبر... وهي صورة تستعيد أسطورة أدونيس مكثّفة (ليست الزّهور إلاّ الاسم الآخر لشقائق النّعمان التي نبتت من دماء أدونيس الذي هاجمه خنزير برّيّ) لتأمّل الواقع برؤيا تجمع بين الألم والحلم:

وأُصغي إلى حكيم يُمْلي:
"كلاّ، لن تجد الطّبيعة زهوراً جديدة إلاّ في
جراحنا   كلاّ لن يحظى تاريخنا بنبضه إلاّ في منفانا"[2]

ألم مشتقّ من الوعي بثقل الواقع لما تراكم فيه من أسئلة، كان يجب أن تطرح، ولكنّها لم تطرح. فكان إرجاؤها سبباً من أسباب الخروج من التّاريخ وتعطيل الحداثة. أمّا الحلم، فلأنّ الذّات كطائر الفينيق أو كالشّمس، تحتجب أو تتوارى ولكنّها لا تموت:

– وسوف نتلألأ في هذا الكسوف العربيّ
نفتتح طريقاً آخر ونُطْلِعُ شمسَنا الثانية
– وبين العربيّ الذي يلتهمه الغرب والعربيّ الذي يلتهمه العرب سيكون مكان لتاريخ آخر[3]

رغم ما في الشّاهد من تصريح ونزوع إلى الخطابة، فإنّ دالّ "الشّمس" يحتفظ لهذا الخطاب بما هو أسطوريّ ويجعله منفتحاً على المستقبل (تاريخ آخر). فالشّاعر يؤلمه الكسوف العربيّ، ولكنّ الخلفيّة الأسطوريّة التي توجّه فعل الكتابة(الشّمس، الفينيق، أدونيس) ترفض الموت لأنّها قائمة على مبدأ التّحوّل الدّائم. ننظر في مقتطع آخر من "القصيدة غير المكتملة":

والوقت غروب والأشجار تزرّر ثوب الشّمس وهذا حرف **العين** وحرف **اللاّم** وحرف **الياء** ولكن هو في معجم هذا **الوقت** حروف أخرى واسم

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 60.
2 نفسه، ص73.
3 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، صص80 – 81 الباحث يسوّد.

آخر، لكن هو
ذا يتبخّر في أنفاس **الوقت سجيناً**
مسجوناً بين يديه
مسجوناً في ما يلفظه [1]

واضح أنّ **العين واللّام** والياء (ع ل ي) هي حروف اسم الشّاعر عليّ أحمد سعيد (أدونيس). ولعلّه ينجّمه ليقول به تغايره واختلافه وصراعه المستمرّ مع اللّغة، بل ليجعله منفتحاً على المتعدّد والمتحوّل من خلال ما عقده له من صلات مع الوقت الذي خصّه المتصوّفة بتأمّلات متعدّدة يكثّفها قول أبي عليّ الدّقاق "**الوقت ما أنت فيه**" ويعنينا، تحديداً، ما يرشح من هذا القول من إشارة إلى تحوّلات، منها تحوّلات الذّات لحظة الكتابة، بل تحوّلات الكتابة ذاتها من وقت إلى وقت ومن ذات إلى أخرى:

وأقول الجسد إملائي وشرعي التّحوّلات، –
افتحي صدرك يا مليكتي...
... إذن في انفجار التّحوّل تبدو الحياة استعارة والحقيقة مجازاً [2]

يكفّ الاسم العلم – وهو يفارق اللّغة أو المعجم ليندرج في القصيدة – عن الدّلالة على ما تعوّد أن يدلّ عليه ويبني لنفسه سلطة تتهاوى أمامها كلّ سلطة أخرى (التّاريخ، المطابقة، الواقع...) ويتعالى عن مقام الإحالة على مسمّى بعينه ليغدو شبكة من العلاقات الجديدة بين خطابات مختلفة أو فضاء تنفتح فيه الدّلالة على المجهول وتنتفي فيه الحدود بين الحقيقة والمجاز والدّاخل والخارج والوعي واللاّوعي والعقل والخيال والواقع والحلم (الحياة استعارة والحقيقة مجاز)... وربّما كان ذلك مدخلاً من المداخل التي تتيح للكتابة أن تتّجه نحو مطلقها.

---

1 نفسه، ص177.
2 نفسه، ص81.

الفصل الثالث

أبجدية ثانية – دمشق، قصيدة نثر

سنخصّ قصيدة "في حضن أبجديّة ثانية" بتأمّل مفرد لأنّ جزءاً منها هو العنوان الجامع للدّيوان، ولأنّنا نحسب – كذلك – أنّ أدونيس بثّ فيها من سيرته وسيرة المكان (دمشق) ما لا نعرف له مثيلاً في شعره السّابق على الأقلّ، ثمّ لأنّها تختلف عن بقيّة القصائد بما ظهر فيها من كتابة أخرى (أبواب، مشاهدات، طلّسمات، شطحات...) وهو ما سنحاول أن نتأوّله ونقف عند بعض تفاصيله. القصيدة سبعة مقاطع مرقّمة، بحساب المقطع الافتتاحيّ الذي لم يرقّم. ويبدأ ب:

– في حضن أبجدّية تحضن الأرض، يسهر **قاسيون** وأستيقظ

وينتهي ب:

– لا تحيا **دمشق** إلاّ إذا أعادت بناء السّماء

أمّا بقّية المقاطع فمرقّمة ومعنونة، وهي على التّوالي:

I – أبواب، II – خلوات، III – مكاشفات، IV – مشاهدات، V – طلّسمات، VI – شطحات.

مقاطع مؤتلفة مختلفة في فضاء الصّفحة، بينها من التّشاكل بقدر ما بينها من التّباين: عناوين داخليّة ورسوم وأقواس مغلقة وأخرى مفتوحة ونجيمات، وكتابة عموديّة وأخرى أفقيّة وأسماء أبواب وأسواق في دمشق، فراغات متعدّدة المواقع في الصّفحة وترتيب

للخطاب على حروف من الأبجديّة (أ، ب، ج) وإهداء (من أجل الغوطة وتحيّة لعبد الغنيّ النّابلسيّ)... إلى حدّ بدت فيه القصيدة - على المستوى الشّكليّ المحض على الأقلّ - لوحة ترغم قارئها على الإذعان لسلطة العين قبل سلطة الأذن - الصّوت - الإنشاد ولو إلى حين.

1 - كتابة السّير وتداخل الخطابات:

والخيط النّاظم لهذه المقاطع، هو سرد شذرات من سيرتي الذّات والمكان، على نحو من التّداخل الذي يعسر فيه رؤية الذّات دون استحضار للمكان. يقول أدونيس:

- في حضن أبجديّة تحضن الأرض، يسهر قاسيون وأستيقظ
أقرأ وأكتب وأقول كلاماً للنّبذ: ليس شعراً وليس نثراً

يجمع أدونيس بين الذّات والمكان في ضرب من التّداخل فيجعلهما النّواة الدّلاليّة التي سيتمّ التّنويع عليها وتوسيعها في القصيدة بأكملها. فـ"الأنا" سيسند إلى نفسه أفعالاً مختلفة: أستيقظ، أقرأ، أكتب، أقول...، بها يُهيّئ لتحوّل صوره وحركته. أمّا المكان (وقد تكرّر ذكر قاسيون[1] أربع مرّات) فستكثر أسماؤه وصفاته وسيغوص الشّاعر على التّاريخ فيه لينفتح الخطاب الشّعريّ على السّرد الموسوم بأنّه سيرورة حالات وتحوّلات[2].

لكن هل تخصّ سيرورة التّحوّلات السّرد دون الشّعر؟! وهل يعطّل التّكرار - وهو خصيصة الشّعر الأولى - مبدأ التّحوّل؟!

إنّ التّراكيب والصّور لا تتكرّر في القصيدة إلاّ متغيّرة مختلفة على نحو يضمن التّحوّل بالخطاب من دلالة إلى أخرى، فضلاً عن تنظيمه وبنينته (Stracturation) وهذا يعني أنّ السّرد والشّعر يشتركان في بعض السّمات. ولعلّ هذا ما جعل ايف تاديه (Jean-Yves

1 قاسيون، جبل يشرف على دمشق. قال ابن طولون في القلائد الجوهريّة نقلا عن سبط الجوزيّ: قاسيون جبل شماليّ دمشق ترتاح النّفس إلى المقام به ومن سكنه لا يطيب له سكنى غيره غالباً. وقاسيون يأتي في المرتبة الثّانية بعد جبل عرفات بالنّسبة إلى أهالي دمشق. وفي آذار (مارس) يخرج النّاس إلى سفح قاسيون. وفيه آثار يزعمون أنّها دماء هابيل الذي قتله أخوه قابيل. عن أحمد حلمي العلاّف، **دمشق في مطلع القرن العشرين**، منشورات وزارة الثّقافة، سوريا 1976، صص 58 و172 و395.

2 Groupe d'entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Toubkal (éd, Marocaine) 1987, ps14 - 15.

Tadié) يدّعي أنّ كلّ قصيدة– على نحو ما طبعاً – إنّما هي سرد[1] فالسّرد قائم في كلّ الخطابات، يتسرّب إليها ويختبئ في أعطافها بما يتيح للذّات أن تتحوّل هي أيضاً وأن تكيّف علاقتها بمن حولها وما حولها من العناصر والأشياء.

وفي هذه القصيدة بالذّات تتعالق السّير المتخيّلة وتتناظر صور المكان.. .فالذّات ستسرد أشتاتاً من سيرتها وسيرة المكان الذي ستُعاد تسميته وسيتحرّر من سلطة المرجع، أمّا الزّمان فسينفتح على الأسطورة والمقدّس. يقول أدونيس، في المقطع المعنون بـ"I أبواب":

– في صباح تحمله الجراحُ، هربتْ من سور دمشق ضاحيةٌ، وتنّزهتْ في بساتين الزّينبيّة.

قالتْ: لن أعودَ وسّميتُ نفسي حيّ القَصّاع[2]

جاء،

نزل في هذا الحيّ، في قبو بناية تنحدر من سلالة الإسمنت

فرش القبو سريراً لأحلام كان أكثرها يتبخرّ بين حمّامات

قرأعنها...[3]

يُحدّد الزّمان (في صباح تحمله الجراح) والمكان (دمشق، بساتين الزينبيّة، حيّ القصّاع، القبو) ويشرع الشّاعر في سرد سيرة غائب "هو" (أليس أنا هو الآخر؟) متن تلك السّيرة شذرات من خطابات كثيرة، منها التّاريخيّ والصّوفيّ وخطاب الرّقى والتّمائم... وإذا كانت كتابة الذّات في السّيرة – عادة – كتابةً لمراحل "الأنا" في الطّفولة وما يتلوها، فإنّ الشّاعر، في هذه القصيدة، يتمرّد على هذا المبدأ ليعقد علاقة تشاكل بين الذّات والشّعر. يقول:

* ليس له طفولة، **الشّعر طفولته**[4]

فالذّات، في هذه السّيرة الشّعريّة، لا توجّهها خلفيّة المطابقة أو كتابة الواقعيّ بما فيه من

1 Jean – Yves Tadié, *Le récit poétique*, P.U.F, 1978, p 6.

2 حيّ القصّاع، من أحياء دمشق القديمة يقع ضمن السّور شرق جهة الجامع الأمويّ. عن العلاّف، نفسه، صص 401،402.

3 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص194 ، التّسويد من الباحث.

4 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 194، التّسويد من الباحث.

استرجاع للماضي وحدّ من سلطة الخيال وحرص على الوفاء لما حدث فعلاً، وإنّما توجّهها خلفيّة البحث عن الشّعريّ في الوجود بأسره وتحويل العناصر والأشياء إلى مكوّنات بانية للقصيدة بعد صهرها في محرق خيال أدونيس وجسده الأسطوريّ:

* كيف يتصالح ياسمينُ دمشق مع جسد لا تنبت فيه غيرُ **الشّقائق**؟
* قاسيون، أيها السّائر واقفاً، هل تعرف أنّ **الفصول** أعطت لغيري كلّ شيء، وخصّتني **بخطواتها**؟[1]

بالشّقائق والفصول تلغي الكتابة مبدأ المطابقة، لأنّ الرّهان هو تخييل الواقع والسّيرة والتّاريخ لذلك فإنّ الدّوالّ تتفاعل ويعاد بناؤها داخل الخطاب الشّعريّ فتظهر دلالاتها متغيّرة باستمرار، كما أن الذّات – وهي تتغيّر أو تتحوّل في ما تكرّر وبدا كاللاّزمة الإيقاعيّة – تبحث عما يسم كتابتها باختلافها ويجعلها عصيّة على التّصنيف:

– **جَاء**،
نزلَ في هذا الحيّ، في قبو بناية من سلالة الإسمنت[2]
– كثيرا، **شُبّهَ له القبوُ غاراً ينزفُ دماً**.
كثيرًا، رآه **كهفاً** يضطرب ويترنّح ويكاد أن يهوي...
يظُنّ الكلمات التي ردّدت معه أسماء الشّجر والنّجوم والأصدقاء، تجلس الآن في
كوّة تحيا وحيدة في القبو[3]
– **جَاء** كمن يبدأ تاريخاً. هكذا وجد نفسه يتموّج في محيط أسرار[4]
– **جاء**،
في حديثه مع الكواكب، كان يؤثر **الزُّهرة**، تستقبله، وهي في **سريرها**.
ولم تكن تحاوره إلاّ بعد أن **تطفئ شموعها**[5]

1 نفسه، ص200، التّسويد من الباحث.
2 نفسه، ص 194، التّسويد من الباحث.
3 نفسه، ص 195، التّسويد من الباحث.
4 نفسه، ص 196، التّسويد من الباحث.
5 نفسه، ص197،، التّسويد من الباحث.

أشرنا إلى أنّ كتابة الذّات، في هذه القصيدة، تتمرّد على مبدأ سير– ذاتيّ، هو كتابة المراحل الزّمنيّة (الطّفولة وما يتلوها) وتتأكّد هذه الإشارة بما رصدناه الآن. فالذّات لا تكتب مراحل حياتها وإنّما مراحل كتابتها في ما نتصوّر:

– فالمرحلة الأولى هي تجربة القبو (القبو – الغار، القبو – الكهف) لحظة بحث وقلق وسؤال، ولسنا نستبعد ما يتعلّق بمفردة الغار أو الكهف من دلالات تجعل الباحث تائقاً إلى الإعجاز راغباً فيه:

– من شفتيْ هذه الكوّة يهبط عليه كلامٌ عصّيٌ على البوح. آسفاً، يعتذر لها (الكلمات):
ليس سيّد الطبيعة لكي يضع الآن رأسه تحت كتفيها[1]

– أمّا المرحلة اللاّحقة فهي مرحلة التّأسيس لإيقاع الذّات، إيقاع تتمّ الإشارة إليه بما ورد موضوعاً بين مزدوجتين ومسبوقاً بقوس مفتوح ونجيمة. وقد صرّح أدونيس باسم ابن عربي بعد أن ذكر الشّاهد:

* "الفتوح ثلاثة: فتوح عبارة، وفتوح حلاوة، وفتوح مكاشفة" (ابن عربي)

ولسنا في حاجة إلى أن نؤكّد أنّ بقيّة العناوين في هذه القصيدة (II خلوات وIII مكاشفات وIV مشاهدات وVI شطحات) تنتمي كلّها إلى المعجم الصوفيّ وأنّها على صلة بخلفيّة ابن عربي في الكتابة وتأويل للوجود.

تضيء الشوّاهدُ جميعُها طبيعة الكتابة التي كان يحلم أدونيس بها، كتابةٌ – فتحٌ (فتوح عبارة...فتوح مكاشفة) وبهذا المعنى فإنّ الإشارة إلى البدء المتضمّنة في قوله: "**جاء كمن يبدأ تاريخاً**" تصبح مبرّرة. كان البدء، إذن، بحثاً عن الاختلاف أو قتلاً للأشكال السّابقة على نحو ما فعل النّفّري في ما ذهب إليه أدونيس..

– وفي مرحلة تالية سيشرع الشّاعر في بناء علاقة عشق ولذّة بينه وبين الكتابة والمكان والأشياء، علاقة ستشهد تجلّيها الأظهر باستحضار الدّالّ الأسطوريّ الزُّهرة:

– جاء،

في حديثه مع الكواكب، كان يؤثر **الزّهرة. تستقبله، وهي في سريرها.**

ترتبط أسطورة الزُّهرة بأساطير التّكوين والخلق، فضلاً عن علاقتها بهاروت وماروت اللّذين كانا يعلّمان السّحر في بابل. والزّهرة هي التي وهبت جسدها لتتعلّم الكلام ثمّ

1 نفسه، ص 196.

إنّها رمز **الحبّ واللّذّة**[1]... ومن خلال هذه المعاني يمكن أن نفهم إيثار الزّهرة على غيرها من الكواكب، كما نفهم التّأكيد على التّداخل بين الإلهيّ والإنسانيّ. وفي هذا السّياق تُضْحي الكتابة ممارسة للحبّ المقدّس وخرقاً للحدود لأنّها كتابة بالجسد الباحث عن لذّته في كلّ شيء:

* أتركوه يتوسّد ذراع هذه الكلمة: **الحبّ**
*الدّم هو الذي يفكّر، و**الجسد هو الذي يكتب**2

يحدّد الشّاعر فضاء كتابته (الزّهرة، السّرير، الجسد، الحبّ...) فيما هو يضفي عليها سمات أسطوريّة ويؤكّد اختلافها، لأنّها تفيض على خانات التّصنيف والتّسميات:

* يا قطار الحبر، ليس له على الورقة أيّة محطّة.[3]

صورة "قطار الحبر" (قطار الحبر، الورقة، محطّة) لا شعر فيها، ولكنّها تومئ إلى كتابة تستعصي على التّسمية والتّصنيف: **أقرأ وأكتب وأقول كلاماً للنّبذ: ليس شعراً وليس نثراً.**

إنّ الشّاعر لا يرى لنفسه وجوداً يلائم حالاته المتعدّدة خارج الشّعر، فالقصيدة هي الفضاء الذي تستعيد فيه الذّات حرّيتها فتتناغم وتنسجم وتأتلف أو تجرّد من ذاتها ذاتاً أخرى وتتغاير وتختلف... والتّعبير عن هذه الحالات بما يجانسها من خطابات حوّل هذه القصيدة - وغيرها من قصائد الدّيوان الأخرى - إلى لحظة كونيّة تتداخل فيها مختلف الأنواع التّعبيريّة[4] لأنّ التّأسيس لإيقاع متمايز لا يكون إلاّ ببناء متحرّك يعيد فيه الشّاعر تشكيل الوجود وتسمية أشيائه من جديد.

وقد بدا أدونيس، في هذه القصيدة بالذّات، مسكوناً برغبة عنيفة في تذكّر أسماء الأمكنة أو إعادة تسميتها وتشكيلها بطرائق متنوّعة، منها توسيع المكان أو تحويله من مرئيّ إلى متخيّل باستحضار تاريخه أو أساطيره أو ألوانه...، ننظر في هذا المقطع المعنون ب:

1 محمّد عجينة، **موسوعة أساطير العرب** (جزءان) دار الفارابي - لبنان، ودار محمّد علي الحاميّ - تونس، ط 1، 1994، الجزء 1، ص208 وما بعدها.
2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص197.
3 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص197.
4 أدونيس، **مقدّمة للشّعر العربيّ**، ص 117.

د – سوق الحميديّة، سوق مدحت باشا

يلذّ هنا الضّياع في موج الألوان – أصولاً وفروعاً. بعد البياض والسّواد، الحمرة والصّفرة والخضرة، تتغلغل في أفق الأزرق والزّبيبيّ والنّارنجيّ. وسرعان ما تشدّك الشّقرة التي هي الحمرة إلى الزّعفرانيّ الخلوقيّ، وإلى الأدبس، تدرّجاً نحو الأفضح والأفصح، المدمّى والمذهب والأكلف. ثمّ تجذبك الدّهمة التي هي السّواد إلى الجون والأحمّ والأكهب،والأحوى والغيهبيّ والدّجوجيّ. وتقودك الخضرة إلى الأصحم، والأطحل والأورق والدّيزج والأربد والأخضب. وتسلمك الشّهبة التي هي البياض إلى الحديديّ والخلجونيّ والأضحى والقرطاسيّ والأشهب. وترميك الصّفرة في الهرويّ صعوداً نحو المطرّف، المدنّر، السّمند، العدسيّ، الغربيبيّ. وتنسى عينيك في المطرّف، والمولّع، والموقّع، والأبلق المجوّز، والأنمر، والأرقط، والأربش، والأنمش، والأيشم، والأرشم.

أبهى ما يلتصق بك في هذا الموج من الألوان، الأحمر الياقوتيّ الذي يتكوّن، والعلم عند خالقه، من الشّمس والهواء وظلّ ينزل من السّماء. ولاتسل عن خواصّ اللّون الزّمرديّ: "توقير النّاس للممسك بالزّمرّد، وتسكين وجع المعدة لمن علّقه عليه. والمسموم إذا شرب منه زنة تسع حبّات، لم تنله مضرّة من السمّ. والمختّم به تنافره ذوات السّموم. وإذا قرب من بصر الأفعى، سالت عيناها[1]

أثبتنا الشّاهد رغم طوله لأنّنا نزعم أنّه يبوح بما تجده الذّات من لذّة في التّعديد والتّوقيع بالمؤتلف والمختلف لإعادة بناء المكان وتحويله إلى أطياف من الألوان في القصيدة. وهذا يعني أنّ العلاقة بين الذّات والمكان – دمشق، فيها من الواقعيّ بقدر ما فيها من المتخيّل. وفيها من الرّفض بقدر ما فيها من الحبّ والحنين:

* دمشق، أنت حياتنا، –
لكن، ما هذه الحياة التي لاتعطينا إلاّ الموت.
دمشق، –
قل الشّام وجِلّقُ، العذراء وجيرون، قل عين الشّرق إرم ذات العماد،
باب الكعبة.

---

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص210.

قل، وأسلم جسدك إليها[1]

ذُكرتْ دمشقُ، في هذه القصيدة، صراحةً خمسَ عشرةَ مرّة (15) وحضرت بأسمائها الأخرى مرّات كثيرة: كالحمّامات والأسواق والسّاحات والأبواب والأحياء... باب السّلام[2] وباب الشّاغور[3] وباب الجابية[4] وساحة الشّهداء[5] وحيّ النّوفرة وسوق الحميديّة...

لهذه الأمكنة تاريخها وسيرها وذاكرتها ومتخيّلها، أي أنّها مسكونة بالمعنى، بل إنّ المعنى يتوالد فيها في كلّ آن. ولئن حملت تلك الأمكنة أسماءها الواقعيّة وكانت لها دلالاتها المرجعيّة، فإنّها لا تتشكّل، في القصيدة، إلاّ باعتبارها أمكنة يعاد بناؤها بخلفيّة شعريّة محورها الذّات رائية مرئيّة.

فالمقطع الرّابع – مثلاً – "مشاهدات" مبنيّ بفضاءات مختلفة (ساحة الشّهداء، حيّ النّوفرة، قصر العظم، سوق الحميديّة، سوق الأبازير، سوق مدحت باشا...) جعلته ينفتح على دلالتين: دلالة تقوم على الرّؤية بالعين. وهي دلالة مستهلكة، ولا تعنينا إلّا بما قد يكون فيها من إشارات إيحائيّة. أمّ الدّلالة الثّانية فهي الدّلالة الصّوفيّة التي تتجاوز العين إلى الخيال الذي يُعوّل على بصر القلب وقوّة الحدس. ولعلّ الإشارة إلى الشّيخ الأكبر ابن عربي، الواردة في العنوان الفرعيّ (ب – حيّ النّوفرة) تبرّر الحديث عن الدّلالة الصّوفيّة. يقول واصفاً حيّ النّوفرة:

تنمو على جانبيه، وعلى أطرافه من جهة القيمريّة وباب جيرون، أشجارٌ

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص212.

2 باب السّلام، كان يسمّى الشّرف الأعلى أو باب السّلامة وهو في شمال دمشق. وسمّي بذلك تفاؤلاً لأنّه لا يتهيّأ القتال على دمشق من ناحيته لما دونه من الأنهار والأشجار. وقيل سمّي بذلك لأنّ النّاس يدخلون منه للسّلام على الأمويّين (وهو ما يذكره أدونيس حرفيّاً في الدّيوان في الصّفحة 197) وينتهي باب السّلام إلى القيمريّة والقصّاع. عن العلاّف، نفسه، ص 390.

3 باب الشّاغور، وهو من أبواب دمشق الشّهيرة وفيه مقام الوليّ العارف بالله السروجي. م.س، صص131 و370.

4 باب الجابية، هو باب غربيّ المدينة، منسوب إلي قرية الجابية ناحية الجولان المحتلّ. م.س، ص 390.

5 ساحة الشّهداء أو المرجة، هي ساحة الشّهداء اليوم. وكانت تدعى الجزيرة. فقبل أن يغطّى نهر بردى كان ينقسم إلى قسمين يكوّنان جزيرة محاطة بالماء تُدعى بين النّهرين. ومنذ حوالي القرنين غُطّيَ هذان النّهران وأصبحت هناك ساحة كبيرة. سمّيت بساحة الشّهداء منذ 6 آيار 1916 بعد أنّ نفّذ جمال باشا المعروف بالسفّاح حكم الإعدام في واحد وعشرين شهيداً دون محاكمة. وقد كان هؤلاء الشّهداء ينادون بالنّهضة العربيّة ومنهم عبد الحميد الزّهراوي الملقّب بأبي الحريّة. عن، م.س، ص 419.

للمعرفة لا يراها غير تلامذة الشّيخ الأكبر. كلُّ شجرة سُرّة من الكلام يحسنُ
بكَ، لكي تحسن فهمه، أن تجلس في مقهى النّوفرة[1]

فالمكان لم يعد خارجاً (ex – *térieur*) إلاّ في ما تعلّق باسمه المحيل على مرجع واقعيّ. أمّا في علاقة الشّاعر به، فإنّ المهيمن فيها هو التّحويل. يتأمّل الشّاعر المكان فيعيد بناء سيرته في إطار رؤية لا تتقيّد بالظّاهر أو المرئيّ، وإنّما تتجاوزهما إلى ما وراءهما لأنّها تبحث في المنسيّ والمكبوت على نحو ما نجد في الوصف الذي بدت عليه ساحة الشهداء في هذا المقتطع:

لَبست أسماء كثيرة: الجزيرة، بين النّهرين، المرجة، الميدان الكبير، ساحة السّراي. غير أنّ دم أبنائها الذين شنقهم **السّفاح** محا هذه الأسماء كلّها وأعطاها اسمها الأخير الشّهيد (....) وعندما كان بردَى يفيض كان فيضانه يذكّر بالدّم الذي تدفّق من أبنائها دفاعا عنها"[2]

تَسمّى المكان (ساحة الشّهداء) بأسماء عديدة، لكنّها لم تقدر على احتوائه لأنّها كانت أسماءَ مطابقةً أو لعلّها لم ترق إلى مستوى حكمة الشّيخ الأكبر الذي لا يرى في المكان إلاّ المكانة، تأسيساً على قوله في رسالة "ما لا يعوّل عليه": المكان الذي لا يؤنّث لا يعوّل عليه.

ولمّا كانت الأسماء السّابقة قد سقطت كلّها، لأنّها لم تقدر على تأنيث المكان أو تحويله إلى مكانة، فإنّه لم يبق إلاّ اسم واحد هو "ساحة الشّهيد أو الشّهداء"، تسمية تضيء جوانب من سيرة المكان وتومئ إلى بعض رهانات التّسمية التي حوّلت المكان إلى ذاكرة – مكانة وأتاحت للشّاعر أن يبني صورتين:

– صورة مرئيّة، صورة بردى الفائض بالماء، يبعث الحياة ويخصب الأرض. وهذه الصّورة بنتها العين.

– صورة غير مرئيّة، بناها القلب والخيال والحدس. وهي صورة الدّم الذي حوّل المكان إلى جسد استحمّ بما يطهّرُه من تُرابيّته ويرفعه إلى مرتبة المكانة – الكيان – الشّهادة.

---

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 206، التّسويد من الباحث.

2 نفسه، ص 205.

وقد اعتمد أدونيس آليّة التّحويل هذه، في بناء الأمكنة كلّها. فعين الشّاعر لا ترى المكان في حاضره أو ثباته، وإنّما تراه في تحوّله المستمرّ وتقاطع الأزمنة فيه لتجعله فضاء للغات متعدّدة وأصوات متنوّعة ومشاهد متنافرة متآلفة، ينتظمها خطاب موصول في دلالاته البعيدة بالأسطورة والتّاريخ والمقدّس والثّقافة الشّعبيّة وليالي السّرد والخرافة والحكواتي في مقاهي دمشق:

– حول المقهى (مقهى النّوفرة)، ترك الأسلاف آثار خطواتهم في حُفَر
وشقوق يصعد منها غبار يكاد أن يكون ذهباً
نقرأ معك أيّها الحكواتيّ، ليل الماضي، –
بضربة واحدة من سيفه قطع خمسين رأساً.
والويل للّغة إن وقع في الأسر عنترة لا تهدأ كلمة فيها، قبل أن يفكّ أسره[1]

يحوّل السّرد اللّغة إلى ساحة حرب لتحضر، مرّة أخرى، استعارة "**اللّغة – الحرب**" (والويل للّغة إن وقع في الأسر عنترة لا تهدأ كلمة فيها، قبل أن يفكّ أسره) فتتقاطع الأصوات وتتداخل: صوت الشّاعر يقطعه صوت الحكواتيّ، وهو يسرد سيرة عنترة الشّعبيّة، وصوت الحكواتيّ تلابسه أصوات أخرى، والمقهى ساحة للقتال:

– أخرجوا جيادكم من أقفاص الحلم وسرّحوها. ليس في المقهى سروج تليق بها. ابحثوا عن سهوب أخرى. للمقهى أذنان مسدودتان. وفي الصّراخ تتوحّد الشّفاه. كلاّ، لم يمت **عنترة**. ولا يزال **الزّير سالم وجسّاس** يتقاسمان بركة الماء الفوّارة في ساحة المقهى. ما أعند الحلم بالنّصر. يتّخذ من الجدران والطّين أهدافاً يرقد تحتها. يمتلئ المقهى بجثث القتلى غير أنّ الرّوائح التي تتنشّقها طيّبة كأنّها طالعة من ضفائر **الغوطة**

– ما له، حصان عنترة؟
يتساءل شيخ تبتلعه ثيابه، فيما يتابع معارك اللّغة، ويرى إلى دمائها الجارية،
كأنّه يرى جيشاً من الغيم
– نسيت عبلة أن تمسح قوائمه بعرار الصّحراء[2]

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، صص 206 – 207.
2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 207 التّسويد في الأصل.

يصلنا صوت الحكواتي من خلال صوت الشّاعر، ويمكن أن نسمع صوتاً ثالثاً ورابعاً وخامساً، تسهم كلّها، في تحويل الخطاب الشّعريّ إلى مشهد وتوسيع حواريّته وإعادة بناء المكان خارج مبدأ المحاكاة أو المماثلة والمشابهة. وتتراءى دمشق في صورها المتعدّدة منفتحة على التّاريخ والأسطورة والحكاية الشّعبيّة والأيديولوجيا والخرافة والحلم... ولهذا الانفتاح رهانات كثيرة منها هدم الحدود بين الأنواع والأشكال وطمس التّنافر الموهوم بين الخطاب الشّعريّ وغيره من الخطابات الأخرى. ولعلّ الرّهان الأهمّ هو أنّ هويّة القصيدة تتغيّر باستمرار بعد أن أصبحت تتّسع للمتعدّد المختلف بل للمتنافر المتباعد. وهذا ما يعني استتباعاً أنّ سؤال الشّعر يتجدّد ويتكرّر موصولاً بالذّوات وإيقاعها والتّاريخ وتحوّلاته.

2 – كتابة المنفصل:

قد يكون من المنسيّ أنّ من معاني "كتب" جمع. فكتبت الكتاب أي جمعته حرفاً إلى حرف. والكتاب اسم لما كان مجموعاً. وبناء على ما تمّت الإشارة إليه، فإنّ ما نعنيه بكتابة المنفصل هو ما كان جمعاً لخطابات منفصلة متباعدة في أنماط بنائها وسياقاتها، خطابات تنتمي إلى حقول معرفيّة متعدّدة، فضلاً عن أنّ كلاًّ منها مستقلّ بذاته تركيباً ودلالة. وهي مكتوبة في شكل أعمدة متتالية في وسط الصّفحة، بعضها أمامه نجيمات أو أقواس مفتوحة وبعضها بين مزدوجتين. وكثيراً ما تفصل بين تلك الخطابات العموديّة كتابة أخرى من اليمين إلى اليسار على امتداد الصّفحة. وهي حاضرة على نحو كثيف في قصيدة "في حضن أبجديّة ثانية" بالذّات. نتأمّل الشّاهد التّالي، وقد حرصنا على أن ننقله كما ورد في الأصل:

* غير بعيد عن رأس يوحنا المعمدان، تتدلّى أذنا تيمورلنك.
* هل يحدث حقّاً للبقل أن يصير نخلاً ؟
* ليس هناك نور لا ظلمة فيه.
* لا تُنْكِروا خرقَ العَادة.
* استسلم للواقعِ، إن شئت أن يستسلم لك الممكن.

* ربما كان الوحلُ الذي تهرُب منه،
* يسيل في الماء ذاته الذي تشربُه
* ازداد البرد والثّلج، منذ قتل **المتنبّي**.
* "ربّ إعوجاج أفضل من الاستواء"[1]

لم نذكر الشّاهد تامّاً لطوله. ولكن يمكننا أن نؤكّد أن ليس بين هذه الخطابات، في الظّاهر، على الأقلّ، خيط ينظم دلالاتها. فالفكرة التّأليفيّة التي قد نجدها في مقاطع أخرى لا تتوفر في هذا النّمط الذي بدت دلالاته قائمة على الانفصال. فكلّ جملة مستقلّة تكثّف تجربة أو تؤسّس لاستعارة تصوّريّة. ننظر في الجملتين التّاليتين:

* لا تنكروا خرق العادة
* ازداد البرد والثّلج منذ قتل **المتنبّي**.

إنّنا إزاء كتابة تروم مفاجأة المتلّقي بل إرباكه حتّى كأنّ البناء على غير ما كرّسه التّصوّر التّقليديّ لانسجام النصّ (المناسبة، الإصابة في التّشبيه أو الاستعارة، الوحدة العضويّة، المطابقة، الإحالة، التّرتيب، الوضوح)[2] هو المطلب الأساسيّ بالنّسبة إلى أدونيس الذي يراهن على خلخلة عاداتنا في القراءة والخروج بالقصيدة من المواضعات المسبقة وتحديدات الإجماع إلى فضاء الذّات الباحثة عن حرّيتها عسى أن يتخفّف الشّعر من ثقل الوجدان والانفعال والحماسة والخطابة ليكون حيّزاً للتّفكير في ما يعطّل حداثة الإنسان العربيّ خاصّة. ولنا أن نتأوّل الشّاهدين السّابقين بما يلي:

– الشّاهد الأوّل: **لا تنكروا خرق العادة**، العادة = الموت (كلّ ممارسة تتحوّل بحكم تواترها إلى عادة – سلطة تعطّل حريّة الكائن) إذن، خرق العادة = الحياة (الخرق: تجدّد، اختلاف، حرّية، إبداع) إنّ هذا الخطاب القائم على النّهي والموجّه إلى الجماعة يدافع عن حقّ الإنسان في أن يحيا مختلفاً للحدّ من سلطة الأنساق الكليّة المغلقة السّاعية إلى تأبيد الماضي وتحويله إلى حاضر ومستقبل.

فالعادة هي تكرار ما وقع أو حدث، وذاك التّكرار قد يحوّل المتكرّر إلى مقدّس أو

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص204.

2 انظر في ما ذكره محمّد الخطّابي، **لسانيّات النّصّ (مدخل إلى انسجام الخطاب)**، المركز الثقافي العربي ط1، 1991، في الفصل 6 خاصّة، من الصّفحة 141 إلى الصّفحة 163 يغني عن العودة إلى كثير من المصادر والمراجع في مسألة الانسجام.

سلطة متعالية لا يقدر الإنسان على التحرّر منها إلّا بهدهما أو خرقها. وإذا كان لابدّ من حجّة لخرق العادة، فإنّ الحجّة هي أنّ الوجود ذاته قائم على التّنوّع والتّعدّد والتّغاير أصلاً، فلِمَ لا تكون هذه القيم موجّهة للإنسان في حياته وإبداعه؟

إنّ الخطاب في الشّاهد الأوّل يمكن أن يكون تكثيفاً لمشروع أدونيس بأكمله باعتباره مشروعاً قائماً على خرق العادة. ولأنّ اللّذّة – سواء في الحياة أو في الكتابة – لا تتحقّق إلاّ بخرق العادة أو النّظام بما هو رتابة وتعاود، فإنّ الدّعوة إلى خرق العادة تصبح دعوةً إلى الحياة والحرّية والإبداع واللّذّة والتّجدّد نفياً للموت الرّمزيّ.

– أمّا الشّاهد الثاني فيكثّف استعارة هي: موت المتنبّي = ضياع الانسان. وهي مشتقّة من مكانة المتنبّي الرّمزيّة التي خصّه بها أدونيس. وقد تردّد اسم المتنبّي في شعر أدونيس كثيراً، وفي هذا الدّيوان بالذّات. ثمّ جعله قناعاً بل الاسم الرّمزيّ لمشروعه الشّعريّ "**الكتاب**". فالعنوان الكامل "**للكتاب**" هو: الكتاب أمس المكان الآن المخطوطة التي تنسب إلى **المتنبّي** ويحقّقها وينشرها **أدونيس**.

وممّا يقوله أدونيس عن المتنبّي وشعره منذ السّبعينيّات: ليس صوت المتنبّي صوت شخص واحد اسمه أحمد. إنّه صوت شعب وعصر. إنّه رسالة، لهذا يهزّ المتنبّي أعماق روحنا. فهو شأن كلّ شاعر عظيم، يلامس بشعره عمقاً إنسانياً تختلج فيه جميع الكائنات اختلاجة واحدة، وتغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانيّة كلّها[1]. ولمّا كان الاسم العلم، في كثير من نماذجه، يتوفّر على طاقة إيحائيّة فإنّ اسم "المتنبّي" سيكون منفتحاً على معاني القداسة والإعجاز والنّبوءة. وأدونيس يماثل بين الشّعر والنّبوءة: يقودنا الشّعر، شأن النّبوءة، إلى عالم يفلت من حدودنا، وراء حدودنا[2].

النّبوءة انفتاح على الغيب والمطلق، وتقاطعها مع الشّعر يصل الشّاعر بالمقدّس ويجعل لغته كلغة النّبيّ. فكلتا اللّغتين تأتي من المجهول وكلتاهما لغة بدء وخرق للعادة وهدم لعالم قديم لتأسيس عالم جديد. وهكذا فإنّ موت المتنبّي – الرّمز أو المشروع يصبح موتاً للنّبوءة والحلم والقلق الخلاّق، أي موت المتنبّي = ضياع الإنسان.

---

1 أدونيس، **مقدّمة للشّعر العربيّ**، ص 105.

2 نفسه، ص106.

3 – كتابة الحكمة:

الحكمة خطاب إيجاز وتكثيف وإشارة. والرّهان بالنّسبة إلى من يروم كتابة الحكمة، هو إنتاج دلالة منفتحة على المتحوّل زماناً ومكاناً لأنّ المقام والسّياق والحدث وكلّ ما يمكن أن يكون من العناصر المسهمة في بناء الحكمة لحظة الإنشاء، يتراجع ويفقد كفايته في الشّرح أو التّوضيح أو الإفهام لاحقاً ليظلّ خطاب الحكمة قائماً بنفسه، بما يعني أنّ الحكمة تقبل الاندراج في أعطاف الخطابات الأخرى والارتحال من فضاء معرفيّ إلى آخر. ولعلّ ما يرشّح الحكمة إلى أن تكون كذلك هو أنّها تجربة للذّات في الوجود، بالمعنى الذي أشار إليه جورج باطاي (Georges Bataille)[1] إذ ليس خطاب الحكمة – في نهاية الأمر – إلاّ ضرباً من التّأويل الذّاتيّ للوجود بما يعنيه التّأويل من سفر في الأشياء والعناصر ورؤيتها في تقلبّها وتبدّلها، شأنها في ذلك شأن الذّات تماماً. وقد جمع أدونيس بين ظاهرتين في "أبجديّة ثانية":

– **الأولى** هي تضمين قصائده حكماً لأعلام من المتصوّفة الذين يشكّلون حيّزاً من خلفيّته الكتابيّة: "أيّها العابر، هل تعرف كلمة السّر للدّخول إلى نفسك؟"[2] "كلّ مكان لا يؤنّث لا يعوّل عليه"[3] "الفتوح ثلاثة: فتوح عبارة وفتوح حلاوة وفتوح مكاشفة"[4]

– **أمّا الثّانية** فهي إنشاء حكمته هو. وبصرف النّظر عمّا قد يحتاجه هذا الاستنتاج من تنسيب، فإنّ ما يعنينا في هذا السّياق، تحديداً، هو أن نتأمّل بعض ما اعتبرناه من حِكم أدونيس في قصيدة "في حضن أبجديّة ثانية":

*تمثّل بالوردة وعشْ صامتاً:

إن كان لابدّ من الكلام، فلا تتفوّه إلاّ بالعطر[5]

---

1 Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard 1954, p19.

2 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص27 لم يذكر أدونيس صاحب هذه الحكمة. وهي واردة في الإسرا إلى مقام الأسرى أو معراج ابن عربيّ، في باب سفر القلب تحديداً، وفيها يقول ابن عربي: "قال: أنت غمامة على شمسك فاعرف أوّلا حقيقة نفسك" راجع المصدر المذكور، تحقيق وشرح سعاد الحكيم، دندرة للطّباعة والنّشر، لبنان، 1988، ص58 وقد نبّه على ذلك خالد بلقاسم في "الكتابة والتّصوّف، ص102.

3 ابن عربيّ، **رسالة ما لا يعوّل عليه**.

4 نفسه.

5 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 203.

*الأعمار بيد الأجور والأسعار[1]
*خيّطْ شفتيك إن شئت أن تتكلّم[2]
*كيف تريد أن تكون خالقاً دون أن تكون ماحياً؟[3]

تبدو هذه الخطابات متعدّدة، فهي لم تُبن على نحو واحد (الأمر، النّهي، الإثبات، الاستفهام الإنكاريّ، الشّرط، جمل اسميّة، فعليّة، التّسجيع...) كما أنّها متّصلة بحياة الإنسان في أبعادها المختلفة. نتأمّل ما يلي:

1 – الأعمارُ بيد الأجور والأسعار
2 – كيفَ تريد أن تكون خالقاً دون أن تكون ماحياً

بُني الخطاب الأوّل على عدول عن القول المعروف المتواتر "الأعمار بيد الله"، عدول توجّهه خلفيّة تروم تخليص الإنسان من سلطة خطابات أخرى يشرّع بها للاستبداد والقهر وإلغاء الحرّية وحقّ الاختلاف ورفض السّؤال... ولسنا في حاجة إلى التّذكير بأنّ هذه الدّوالّ من المصطلحات المتواترة في خطاب أدونيس النّظريّ، وهي مداخله إلى الحديث عن الكتابة والعنف والشّعر والحداثة والسّلطة والدّين والشّرق والغرب... ولأنّ "الشّعر العربيّ الجديد" شعر يتمسّك بالدّنيا حتّى ليمكن وصفه أنّه **شعر الأرض**، [ف] إنّه يحاول أن يكون شعر الإنسان وقضايا الإنسان على الأرض في المقام الأوّل[4].

إنّ الانتقال بالخطاب من "الأعمار بيد الله" إلى "الأعمار بيد الأجور والأسعار" إنّما هو عبور من وعي إلى آخر نقيض، بل إنّه تأسيس للحياة بالشّعر. فـ"الأعمار بيد الأجور والأسعار" خطاب جديد يُلغي الخطاب السّابق وينبّه على ما فيه من سلبيّة إزاء الواقع والإنسان وأحلامه. وعلى هذا النّحو، فإنّ التّحوّل الذي تمّت الإشارة إليه يعني أنّ الكتابة – في وجه من وجوهها – صراع بين الخطابات والرّؤى والمواقف، بل لعلّها لا تستحقّ أن تسمّى كتابة إلاّ إذا جعلت الصّراع بمعانيه المختلفة مبدأها الأساسيّ.

أمّا الخطاب الثّاني: "كيف تريد أن تكون خالقاً دون أن تكون ماحياً"، فإنّه يكثّف تصوّر أدونيس لمفهوم الإبداع. فإذا كانت البداية المطلقة مستحيلة – وهذا ما تمّ التّنصيص عليه

1 نفسه، ص 206.
2 نفسه.
3 نفسه،ص212.
4 أدونيس، **مقدّمة الشّعر العربيّ**، ص 129.

في بيان الكتابة الجديدة – فإنّ أيّ إبداع لن يكون إلاّ محواً لكتابات أخرى لها تاريخها وإيقاعها المختلف. وبقدر ما يكون الإنسان بارعاً في المحو أو قتل الأشكال السّابقة يكون مبدعاً – خالقاً ويكون خطابه مختلفاً ومتمايزاً. إنّ هذه الحكمة المبنيّة باستفهام إنكاريّ،تؤكّد أنّ الكتابة–الخلق هي كتابة المحو. وبهذا يتمّ الفصل بين كتابتين:

– كتابة تنشد الحياة، بما تمارسه من هدم وبما لها من قدرة على المحو وإخراج الأشياء من أسمائها القديمة التي حجبتها أو حجبت شعريّتها. وهذه هي الكتابة التي يدافع عنها أدونيس.

– وكتابة أخرى، هي كتابة النّموذج المستقرّ، كتابة ميّتة لأنّها لا تخلق وإنّما تنسخ، ولا تبتكر وإنّما تكرّر. وهي التي يرفضها أدونيس لأنّها لا تحمل خاتم صاحبها.

يمكننا أن ننتهي، بناء على ما تقدّم، إلى أنّ العلاقة بين الحكمة والخطاب الشّعريّ في "أبجديّة ثانية" قائمة على ثنائيّة الاتّصال والانفصال في آن معاً. انفصال ناشئ عن حشرها، أحياناً، في غير سياقها على نحو يجعلها قلقة. ورغم ذلك فإنّها، كثيراً، ما تكسر رتابة الخطاب وتخرج إلى حيّز المفاجئ. أمّا الاتّصال فتبنيه الوشائج الدّلاليّة القريبة والبعيدة، الظّاهرة والخفيّة، عندما تكون الحكمة متناغمة مع سياقها الذي وردت فيه. ولها آنذاك أن تتحوّل إلى ثريّا تشعّ في اتّجاهات مختلفة وأن تصل نصوص أدونيس ببعضها وتضيء ما قد يبدو منها غامضاً. ولها، كذلك، أن تقوم بذاتها باعتبارها خطاباً مختلفاً وأن تكون قصيدة داخل القصيدة.

4 – الكتابة بالرّسم:

انفرد العنوان طلّسمات وهو v الخامس في هذه القصيدة برسوم تفصل بين الخطابات المكوّنة له، فبدا متمايزاً عن غيره من العناوين الأخرى. وأولى أمارات التّمايز هو الإهداء (من أجل الغوطة وتحيّة لعبد الغنيّ النابلسيّ)[1] ولئن لم يكن هذا الإهداء هو الوحيد في

1 النّابلسيّ (1641– 1731) شاعر ومتصوّف ورحالّة دمشقيّ ولد ونشأ في دمشق، ثم رحل عنها إلى بغداد وفلسطين ولبنان ومصر، وبعد رحلته الطويلة تلك عاد إلى دمشق وتوفيّ بها ودفن في جامعه بالصّالحيّة. له مصنّفات كثيرة منها **ديوان الحقائق وهتك الأسرار وجواهر النّصوص في شرح الفصوص** (فصوص الحكم لابن عربيّ).

المجموعة، إذ سبقه في قصيدة "وردة الأسئلة" إهداء آخر (إلى أ.ق الأكثر بهاء بين صديقات الشّعر) فإنّ ما يجعله مختلفاً عن سابقه متعدّد. فهو لم يرد في الصّيغة التّقليديّة المتواترة "إلى..." وإنّما ورد في صيغة أخرى (من أجل... وتحيّة...) كما أنّه لم يتصدّر القصيدة كسابقه، بل ورد طيّها، بعد عنوان داخليّ فكأنّما هو سرّ مضنون به. ثمّ إنّه جمع بين المكان (الغوطة) والإنسان (عبد الغنيّ النّابلسيّ)

وإذا كانت للإهداء دلالات متعدّدة يمكن أن تحدّد بعضها معرفتنا بالعلاقة بين المهدي والمهدى إليه، فإنّ هذا الإهداء الذي اعتبرناه متمايزاً يجعل المهدى إليه في مقام الملهم المثاليّ (*Inspirateur idéal*)[1] فالغوطة، وعبد الغنيّ النابلسيّ ملهمان لأدونيس. لذلك فإنّ التركيب "من أجل..." يصبح دالاًّ على التماس القرب من المحبوب، والقرب هو الدنوّ بالمكاشفة والمشاهدة[2] يقول:

دمشق،
ظلّك لابس قامتي، وأبوابك محيطة بي. هبط سرّك إليّ
لا يسكن الفرح إلا الثنّية والطيّة والزّاوية[3]

لدمشق أسرارها. وللشّاعر دون غيره تلك الأسرار. وبينهما من العشق ما يعطّل الكلام رغم الشّهوة الدّائمة إليه:

يتعذّر وصف شهوة الكلام عند جدران **دمشق**[4]

يفتتن الشّاعر بدمشق فيعدّد صورها ويحاول أن يكتبها، ولكنّه يقف دون ذلك، لا لأنّها تستعصى عليه فقط، وإنّما لأنّ هذه اللّغة– الأبجديّة تعجز عن كتابة دمشق كما يراها الشّاعر بعين القلب لا عين البصر. وكما أنّ الغوطة هي الاسم الآخر لدمشق، فإنّ عبد الغنيّ النابلسيّ قد يصبح باباً من أبوابها بل باباً من أبواب الشّعر.

ولئن اكتفى أدونيس باستحضار اسمه، فالمرجّح أنّ خطابه قد تسرّب إلى هذه القصيدة.

---

1 أشار Genette في كتابه **Seuils** إلى أنّ المهدى إليه يمكن أن يكون ملهماً للكاتب، ص139.

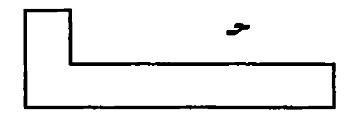
2 عبد المنعم الحفني، **معجم المصطلحات الصّوفيّة**، ص216.

3 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص200.

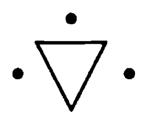
4 نفسه، ص 212.

ومن مظاهر التّمايز الأخرى في هذا المقطع، عنوانه (**طلّسمات**) ومفردها "طلّسم" وهو من اصطلاحات المتصوّفة[1] والطلّسمات كتابات لا يتأتّى فهمها لأيّ كان، وقد دوّن بها بعض المتصوّفة أسماءهم[2].

والواقع أنّ أدونيس لا يكتب طلّسمات بالخلفيّة ذاتها التي وجّهت بعض المتصوّفة. ولعلّ ذلك ممّا يضاعف لذّة القراءة ويقوّي الرّغبة في التّأويل عسى أن يقف القارئ على ما بين الرّسم والشّكل من تناسب أو تناغم. وقد وجدنا في ديوان الحلاّج وطواسينه[3] رسوما كثيرة بعناوينها: طاسين الدّائرة، طاسين النّقطة، طاسين التّوحيد، طاسين التّنزيه. فطاسين النّقطة، مثلاً، رسم على النّحو التّالي:



ويعنينا من أمر هذا الرّسم - الشّاهد أن نشير إلى أنّ أدونيس قد ضمّن قصيدته هذه، وتحديداً المقطع V رسوماً مختلفة وأشكالاً متباينة، منها المثلّث والمستطيل... وقد جعل تحت كلّ رسم أو شكل خطاباً موضوعاً بين مزدوجتين. مثلاً: مثلّث تحيط به ثلاث نقاط، كلّ نقطة بجانب ضلع:



"ابحث عن جارية عذراء حان نكاحها

---

1 أنور فؤاد أبو خزام، **معجم المصطلحات الصّوفيّة**، مكتبة لبنان -ناشرون، ط 1، 1993، ص113.

2 المتصوّف الأندلسيّ ابن سبعين (عبد الحقّ بن إبراهيم بن محمّد بن نصر بن محمّد،ت 669ه/1670) كان يكتب اسمه (عبد الحقّ o) لأنّ الدّائرة (o) تعني الرّقم (70) الذي كان يعبّر عنه في الكتابة العربيّة القديمة بحرف ال(ع) أو برمز الدّائرة. ولكن من أين جاءت هذه التّسمية "ابن سبعين"؟ أوّل حرف في اسم عبد الحقّ هو العين التي تساوي في حساب الجمّل (70) لذلك سمّى عبد الحقّ نفسه ابن سبعين. سميح عاطف الزّين، **الصّوفيّة**، دار الكتاب اللبنانيّ ودار الكتاب المصريّ، ط3، 1985، ص 495 وما بعدها.

3 الحلاّج، **الدّيوان يليه كتاب الطّواسين**، منشورات الجمل، ألمانيا، ط 1، 1997.

عرّها، انفش شعرها،
أعطها ديكاً وقل لها: طوفي به حول الزّرع
يسلم الزّرع من الآفات
ويهلك الزّؤان لوقته"[1]

لن نسترسل في تقديم الشّواهد لأنّ غايتنا هي التّمثيل وليس الاستقصاء. وما يعنينا تأكيده هو أنّ الكتابة – في هذا الدّيوان بالذّات – تفاجئ وتربك أحياناً. ففي هذه القصيدة "في حضن أبجديّة ثانية" تحديداً يقدّم النّصّ نسقين من الأدلّة، فإلى جانب الأدلّة اللّسانيّة يوجد نسق دلاليّ آخر يتكوّن من وحدات غير لغويّة تنتمي إلى مجال سيميولوجيا الصّورة [2] والوحدات غير اللّغويّة في هذا النّص هي الرّسوم التي أثبتنا بعضها.

وبصرف النّظر عمّا بين ذينك النّسقين من الانسجام أو عدم الانسجام، فالثّابت أنّنا إزاء تعدّد محتمل في الدّلالة وأنّ القصيدة ترفض التّنميط والاستسهال، بل إنّها تروم أن تحوّل كلّ شيء إلى دالّ شعريّ لأنّها تطمح إلى أن تلغي وهماً قديماً وهو أنّ الدّوال مقسّمة إلى شعريّة وغير شعريّة[3] وأنّ الشّعر لا يكون إلاّ إذا كان الوزن.

ولعلّ الشّعريّ في "طلّسمات" مشتقّ من الحلم بتحويل الأمر إلى خلق: ابحث، خذ، اصنع، خذ، (كن/ ف/ يكون) لفهم التّناغم الممكن بين الخطاب والرّسم وإدراك العلاقة بين الماثل والمتخيّل، بل إنّ الشّعريّ كامن في ما مارسه أدونيس من محو لتتخفّف القصيدة من آثار الآخرين فيها، كما أنّه ماثل في ظلال المعنى التي يتقاطع فيها الشّاهد والغائب والواضح والمعمّى والصّمت والكلام والذّاتيّ والغيريّ...

إنّ ما أشرنا إليه من مبادئ يقوم عليها تصوّر أدونيس للكتابة والشّعر والحداثة، وما وقفنا عليه من تنوّع وتعدّد في أنماط البناء وما إليه من احتمالات دلاليّة، عندما تأمّلنا البيت والمقطع والقصيدة، لم يكن إلاّ حصيلة تفاعل بين مفاهيم "الكتابة" و"البناء" و"الخطاب" بما هي عليه من انفتاح على اللاّنهائي وتحوّل مستمرّ نتيجة لطبيعة العلاقة القائمة بين الذّات واللّغة والأشياء، علاقة متغيّرة دائماً لأنّ ما تقوله الذّات أو تكتبه مليء

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 213.
2 عن محمّد الماكري، **الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)**، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، لبنان – الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى 1991، ص205.
3 راجع ما يقوله كوهين عن "القمر" مثلا، ص 38.

بالفراغات "والفراغ الذي لا يمتلئ يعني أنّ سؤال "ما المعرفة ؟" أو "ما الحقيقة ؟" أو "ما الشّعر؟" يبقى سؤالاً مفتوحاً، وأنّ المعرفة لا تكتمل، وأنّ الحقيقة بحث دائم" [1]

إنّ الكتابة- بالنّسبة إلى أدونيس- تجربة بما في التّجربة من آلام الصّراع لتخليص القصيدة من ميتافيزيقا النّموذج وتحرير الشّعر من الحدود المسبقة المطلقة، كما أنّها ممارسة للذّة الخروج عن سلطة المكبوت والممنوع والمهمّش وتحرير الجسد وشحنه بطاقة الرّغبة والسّؤال والأمل في الحياة فـ"أن يفكر العربيّ، حقّاً، تفكيراً حديثاً وأن يكتب كتابة حديثة، أمران يعنيان أوّليّاً أن يفكّر في ما لم يفكر فيه حتّى الآن وأن يكتب ما لم يُكتب حتّى الآن: ذلك المكبوت الضّخم المتواصل دينيّاً وثقافيّاً، فرديّاً واجتماعيّاً، نفسيّاً وجسديّاً. وهذا يعني أنّ الحداثة انخراط في التّاريخ، وأنّها كتابة تضع هذا التّاريخ موضع تساؤل مستمرّ، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمرّ وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللّغة واستقصاء أبعاد التّجربة"[2].

وتأسيساً على ما تقدّم، فإنّه يمكننا أن نقرّر – استلهاماً لهنري ميشونيك – أنّ نقد الكتابة الشّعريّة العربيّة التي استنفدت طاقتها الجماليّة يمكن أن يكون مدخلاً إلى نقد شامل، نقد المستويات الأخرى في حياة الفرد والمجتمع لأنّ القصيدة، في ما يدعو إليه أدونيس ويدافع عنه، محاولة للكشف عن معنى وجودنا والبحث في الجوهريّ لا العرضيّ والدّفاع عن الإنسانيّ الذي لا يرتبط بالعابر أو الزّائل. فالمعرفة الشّعريّة أسمى من المعرفة التي تقدّمها الايديولوجيا لأنّ المعرفة الايديولوجيّة ثابتة ومطلقة ويقينيّة باستمرار، أمّا المعرفة الشّعريّة فإنّها متحوّلة متغيّرة تحاور ذاتها وما حولها بل تحاور الوجود بما فيه دون ادّعاء بامتلاك اليقين أو الحقيقة.

ولكن ألا يخشى أن يكون تقريظ الكتابة الشّعريّة والذّات الباحثة عن إيقاعها حجاباً يخفي كثيراً من الميتافيزيقا ويجعلنا نتغافل عن حدود الذّات في التّأسيس وحدود الشّعر في التّغيير؟ وإذا كان كلّ خطاب يحمل بذور تفكيكه في ذاته، أفلا يكون خطاب أدونيس مشوباً بتلك البذور؟

---

1 أدونيس، **الشعريّة العربيّة**، ص 112.

2 نفسه، ص 111.

الفصل الرابع

حدود الكتابة

1 – سؤال الكتابة؟

يستعمل أدونيس مصطلح "الكتابة" منعوتاً وغير منعوت في سياقات مختلفة. منها سياق حديثه عن القرآن فتدوين القرآن – بالنّسبة إليه – هو الثّورة الكتابيّة الأولى التي نشأت في وجه الخطابة نثراً وشعراً... [وقد كان انتقالاً] من الخطابة إلى الكتابة أو من الشّفويّة إلى التّدوين... وبداية المعاناة والمكابدة و"إجالة الفكر"[1].

وههنا نجد أنفسنا أمام أسئلة أساسيّة كان بنّيس قد شرع في طرحها[2] انطلاقاً من خلفيّة تروم تعميق الحوار المعرفيّ بخصوص مفهوم الكتابة، وما يمكن أن يحدثه فعل الكتابة من تغيير في وعي الإنسان وتصوّراته...أسئلة بنّيس تلك هي التي دعتنا إلى محاولة التّفكير في حدود هذا المفهوم والنّظر في كيفيّات إجرائه واستحضاره. وقد وجدنا أدونيس يبني مفهوم "الكتابة" بين عتبتين[3]:

– عتبة سفلى، هي الكتابة – التّدوين "الكتابة نشأت كمهنة (كذا) مع تدوين القرآن[4] كما أنّ الكاتب في العربيّة هو المدوّن أو النّاسخ. وهذا هو المعنى نفسه الذي

1 أدونيس، **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 4، 1983، ص 23.
2 بنّيس، **الشّعر المعاصر**، ص 58.
3 العتبة السّفلى والعتبة العليا مصطلحان وردا لدى بنّيس، **التّقليدية**، ص 87.
4 أدونيس، **صدمة الحداثة**، ص23.

ساد أوروبا قبل القرن السّادس عشر[1].

– أمّا العتبة العليا، فهي اعتبار الكتابة تأسيساً ورؤيا، وهو ما جسّده القرآن بتجاوزه الأنواع الأدبيّة التي كانت سائدة. وتحت هذه العتبة يدرج أدونيس الكتابة الإبداعيّة[2].

لن نناقش متى بدأت الكتابة عند العرب تحديداً، أو كيف كانت العلاقة بين السّلطة (السّلطة القبليّة والسّياسيّة والدّينيّة) والكتابة، وما يمكن أن يترتّب عن ذلك من تحديد للمفاهيم وضبط للمصطلحات، أو أن نبحث في ما يمكن أن يطرح من أسئلة ثقافيّة – ايديولوجيّة – سياسيّة ترافق فعل الكتابة باستمرار.

ما يهمّنا – بدءاً – هو أن نشير إلى أنّ تدوين القرآن تعالق بين الكتابة والمشافهة مُحوَّلتين بصيغ تلفّظ عديدة. ومن هذه الجهة فإنّه نصّ لغوي لكنّ "النّظم [فيه] له الاستثناء المطلق الذي لا يشترك فيه مع غيره"[3] وما يترتّب عن هذا الاستثناء هو أنّ القرآن ليس كتابة إلاّ بمعنى "**خطّ، يخطّ**".

للقرآن، إذن، منزلة المستثنى كتابة. وهذا معنى خروجه عن حدود الأنواع وقيود كتابتها وموجّهات قراءتها. ثمّ إنّ مسألة أخرى يمكن أن تطرح في علاقة باعتبار القرآن كتابة خارج الأنواع والأجناس، وهي مسألة القراءة. فالقرآن يُقرأ باعتباره قرآناً – كتاباً، مفرداً جامعاً. لكن كيف سنقرأ كتاباً آخر يعتبر نفسه خارج الأنواع؟

وهل يمكن أن تتمّ قراءة ما خارج أسماء الأجناس أو خارج التّصنيف إلى شعر ونثر، على الأقلّ، بصرف النّظر عن الإبدالات التي حدثت أو ستحدث داخل هذين الجنسين الأعليين في كلّ الثّقافات؟

وإذا اعتبرنا الكتابة ممارسة يصدر فيها صاحبها عن رؤيا ذاتيّة وتصوّر خاصّ للّغة والذّات والعالم، فإنّه يمكننا أن نذهب إلى أنّ الشّعر الذي سبق مرحلة الكتابة – التّدوين، إنّما هو كتابة كذلك لأنّ أصحابه كانوا يؤسّسون لرؤى ذاتيّة في الوجود. وقد كانت لهم تجاربهم المختلفة مع لغة كتبوا بها ذواتهم وعوالمهم الشّعريّة على أنحاء مختلفة متمايزة،

1 نفسه، ص 24.
2 نفسه، ص 23.
3 بنّيس، **الشّعر المعاصر**، ص59.

ولكنّ النّقد هو الذي طمس الاختلاف فيها وحوّلها إلى نموذج - سلطة.

إنّ التّدوين ليس معياراً للفصل بين مرحلتي الخطابة والكتابة، إذ لا يكفي أن تشرع ثقافة ما في التّدوين حتّى نقول إنّها انتقلت من مرحلة المشافهة أو الخطابة إلى مرحلة الكتابة!! وقد تحدّث المختصّون في الآداب الكلاسيكيّة عن مرحلة سمّوها مرحلة المخطوط، وهي التي تكون الصّفحة فيها بديلاً عن الذّاكرة، في المرحلة الشّفويّة، أي أنّ ما كان يقال شفويّاً (...) خُطّ في صحائف دون أن يمسّ منطق العلامة المكتوبة والخطّ المرسوم لغة الشّعر وسننه[1].

ما تؤكّده هذه الإشارة هو أنّ الكتابة ليست رسماً للمنطوق أو تدويناً له. فالتّدوين تحويل، وللتّحويل إكراهاته الذاتيّة والموضوعيّة، لذلك فإنّ الخوض في الشّيء بالقلم مخالف لإفاضة اللّسان[2]. لكن لابدّ من التّنبيه إلى أنّ التّداخل بين الشفاهيّة والكتابيّة يظلّ مكيناً، فما يعدّ من صيغ المشافهة كالتّكرار والتّوازي وعطف الجمل وتواتر النّعوت...[3] يتسرّب باستمرار إلى النّصوص المكتوبة.

وهذا يعني أنّ استسهال الفصل بين الكتابة والمشافهة يوقع في التّعميم والتّبسيط، تبسيط لم يسلم منه أدونيس، مرّة أخرى، وهو يتناول المسألة من زاوية نقديّة: إنّ الشّفويّة نطق والكتابة رسم، ومع ذلك نُظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه الذي نُظر به إلى الشّفويّة[4]. ورد هذا القول في سياق الحديث عن الأزمة التي يعاني منها الخطاب النّقديّ العربيّ الذي لم يستطع بعد أن يتمثّل ما تستوجبه الكتابة من تغيير للعادات في التّعامل مع النّصّ المكتوب. فالنّقد لا يزال ينظر إلى هذا النّصّ المكتوب كما لو أنه نصّ شفويّ. وهو ما يعني استتباعاً بالنّسبة إلى أدونيس أنّ النّقاد قد استبعدوا من مجال الشّعريّة كلّ ما تفترضه الكتابة: التأمّل، الاستقصاء، الغموض، الفكر[5].

1 بول زيمتور Paul Zumthor، عن شكري المبخوت، **جماليّة الألفة**، بيت الحكمة، تونس 1993، ص 148. وأونج، م س، ص220.
2 حمّادي صمّود (المشافهة والكتابة) **مجلّة فصول**، المجلّد 14، العدد4، شتاء 96 (عدد خاص بالتّوحيدي) الجزء الثاني،صص 177، 187.
3 أونج، **الشّفاهيّة والكتابيّة**، ص89 وما بعدها.
4 أدونيس، **الشّعريّة العربيّة**، ص30.
5 أدونيس، نفسه. ويعلّق شكري المبخوت - وهو على صواب - على رأي أدونيس هذا فيقول: إنّ هذا الرّأي - في ما نعتقد - لا يخلو من التّسرّع بتبنّيه لأبسط الحلول والتّغاضي عن الطّبع الإشكاليّ للمسألة. المبخوت، نفسه، ص147.

ولكن هل تخلو الشّفويّة من التّأمّل والتّفكير؟! وهل تعيش المجتمعات الشّفويّة دون تصوّر خاصّ بها للعالم من حولها ولما فيه من أشياء بل للّغة والزّمن...؟! ألا تكون الشّفويّة تجديداً دائماً للذّات والخطاب في حين أنّ الكتابة تكرار مستمرّ لسابق أو معاصر[1] ؟! وهل كتابة أبي نواس وأبي تمّام هي كتابة المتصوّفة مثل النّفّري وابن عربي...؟! وما الذي يحدّد اللّقاء بين هذه الكتابات المتعدّدة[2]؟! ألسنا نجد أدونيس يجمع بين الكتابة الصّوفيّة والسّورياليّة أو اللاّإراديّة (كما يسمّيها) متغاضياً عمّا بينهما من فروق في الخلفيّات والرّهانات؟! وإذا سلّمنا معه بأنّ الكتابة السّورياليّة هي الكتابة العفويّة غير المدروسة التي تفلت من الإكراهات الآتية من العقل الرّتيب والفكر النّقديّ والمواضعات[3] فكيف نلائم بين هذا النّوع من الكتابة وكتابة ابن عربيّ الذي استغرق أكثر من ثلاثين سنة في الفتوحات المكيّة وحدها[4] أهذه السّنوات كلّها للرّسم والتّدوين فقط أم للتّأمل والتّفكير؟!

يعسر أن ننتهي إلى أجوبة محدّدة عن الأسئلة التي طرحت لسببين اثنين على الأقلّ:

– الأوّل هو أنّ موضوع "الكتابة" لا يخلو من تعقيد لطبيعته الفلسفيّة. فهو في بنيته العميقة تأمّل في علاقة الإنسان باللّغة والوجود وبحث في كيفيّة بناء الدّلالة وحدود القراءة والتّأويل والحقيقة...، بل إنّ ذاك البحث قد لا يتوقّف عند نقطة إلاّ لينفتح على أخرى بما يجعل الأجوبة كلّها نسبيّة.

– أمّا السّبب الثّاني فهو جمع أدونيس بين مراجع متباعدة معرفيّاً وثقافيّاً. فبارط (Barthes) ورامبو (Arthur Rimbaud) وبروتون (André Breton) وبلانشو (Blanchot) وبودلير (Baudelaire) بيرس (Saint John Perse) وجماعة "تال – كال" (Tel quel) وغيرهم من رموز الحداثة الفكريّة والشّعريّة في الغرب، والنّفري وابن عربي والمتنبّي

1 يفترض أونج أنّ الثّقافات الشّفويّة خالية من كثير من المخاوف التي تعاني منها الثّقافات الكتابيّة. وأهمّها ما سمّاه هارولد بلوم "قلق التّأثير" وهو قلق ناشىء عن وعي الكاتب بأنّه واقع تحت تأثير كتّاب آخرين. وبصرف النّظر عن تنوّع المصطلح وحمولته الدّلاليّة: التأثّر،التّداخل النصّي، التّناصّ، الأخذ، السّرقة... فالمهمّ بالنّسبة إلى من يعيش "قلق التأثير" هو إدراكه أنّ ما ينتجه ليس ذاتيّاً خالصاً أو جديداً لا نظير له. فالأدلّة على أنّه إعادة كتابة أو تكرار لسابق كثيرة. والحجّة هي النّصوص. وهذا ما لا نجده في الثّقافة الشّفويّة إذ لا أدلّة ولاحجج! أونج، ص240.

2 بنّيس، **الشّعر المعاصر**، ص 59.

3 أدونيس، **الصّوفيّة والسّورياليّة**، دار الساقي، بيروت – لبنان،1995، ص133.

4 خالد بلقاسم، **الكتابة والتّصوّف**، ص 88.

وأبو نواس وأبو تمّام والجرجاني وغيرهم من رموز الحداثة العربيّة كذلك، هم من أنصت إليهم أدونيس وحاورهم واشتقّ منهم كثيراً من خطابه التّنظيريّ، فجاء ذاك الخطاب قلقاً، في مواقع متعدّدة، تبعاً لما بين تلك المراجع من تباين في التّجربة واختلاف في الغايات والمقاصد. لذلك فإنّنا نقدّر أنّ هذا الانتساب إلى **جهات معرفيّة متعدّدة** جعله يقول المتعارض أو ما يبدو أنّه كذلك على الأقلّ. وكان بنّيس قد أشار إلى ما وقع فيه أدونيس من خلط في ما يتعلّق بالخيال والتّخييل نتيجة للانتساب إلى المتعدّد الذي ذكرنا.[1]

ويمكن أن نقف عند تفصيل آخر إضافة إلى ما تمّت الإشارة إليه، تفصيل يخصّ الكتابة والمعرفة الصّوفيّتين. فهما كتابة ومعرفة تمليهما تجربة ذاتيّة ذوقيّة[2] داخل ثقافة تمليها معرفة دينيّة[3]. والسّؤال الذي يمكن أن يطرح هو: هل يمكن – إذا انضبطنا إلى هذا الوصف – أن نقارن هذه الكتابة وما يتّصل بها من معرفة إلى أيّ من الكتابات الأخرى؟

إنّنا نقدّر أنّ هذا السّؤال ينفتح على قضيّة كبرى وهي كفاية المصطلحات والمفاهيم التي استجلبها أدونيس من تجارب الصّوفيّة خاصّة وعبر بها من الشّرق إلى الغرب ثمّ عاد بها من الغرب إلى الشّرق، وقد وجد لأغلب ما استحضره معادلاً أو مماثلاً أو سياقاً يحضنه على نحو يوهم بامّحاء أيّ تفاوت ابستيمولوجيّ معرفيّ بين الشّرق والغرب. وهذا يعني أنّه يجري المفاهيم،في أغلب الأحيان دون مراقبة، ومن تلك المصطلحات: الرّؤيا والكشف والمطلق والرّمز والمعرفة والحقيقة...

إنّ ما تمّت الإشارة إليه وما طرحه بنّيس من أسئلة ونبّه إليه من تعقيدات، يؤكّد أنّ خطاب أدونيس النّظريّ مسكون – كأيّ خطاب آخر – بما يسهم في تفكيكه. ولعلّ أهمّ المداخل إلى ذلك هو تأمّل المسافة الفاصلة بين المنجز النصّي والخطاب النّظريّ. والمتتبّع لمراحل الكتابة في تجربة أدونيس، سواء في مستوى التّأسيس النّظريّ، أو في

1 يرى بنّيس أنّ أدونيس قد ترجم مصطلح *Imagination* الذي يمجّده الرّمزيون الفرنسيّون بمصطلح التّخييل، بل إنّه حتّى في ما يتعلّق بهذا المصطلح قد جمع بين ما قاله عنه الجرجاني الذي يضعه في مرتبة أدنى من الاستعارة لسبب دينيّ، وما قاله المتصوّفة عن الخيال لا التّخييل لأنّهم يرفضونه باعتباره مصطلحاً فلسفياً. بنّيس، **الشّعر المعاصر**، ص48 وبنّيس، **مساءلة الحداثة**، ص150.

2 أدونيس، **الصّوفيّة والسّورياليّة**، دار السّاقي، بيروت – لبنان 1995، ص116.

3 أدونيس، **الصّوفيّة والسّورياليّة**، دار السّاقي، بيروت – لبنان 1995، ص115.

ما أنجزه إبداعيّاً، يمكنه أن يلاحظ أنّه يكرّر كثيراً من نصوصه على نحو جعل التّناصّ الذّاتيّ لديه أوسع مساحة وأكثر تواتراً من أيّ شاعر آخر، رغم أنّ تجربته قد شهدت تحوّلات كثيرة ومتواصلة. يقول من موقع النّاقد أو القارئ: في مجموعتي الشّعريّة "كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النّهار واللّيل" بدأت في محاولتي تجاوز "قصيدة النّثر" إلى كتابة "نثر آخر" هذا النّثر الآخر مزيج، تشكّل من الأفق الكلاميّ المتحرّك، يتّسع لاحتضان عناصر كثيرة من النّصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء في العالم أو تكتبها الكلمات في التّاريخ. إنّه بتعبير آخر خروج من "قصيدة النّثر" إلى ملحميّة الكتابة[1].

يؤرّخ هذا الشّاهد لوعي الشّاعر بما تقتضيه كتابته من إبدالات حتّى تكون متمايزة أو مختلفة، كما أنّه ينبئ عن طموح مشروع. ولكن هل تسلم تجربة أدونيس من التّكرار؟ وهل يبرّر الطّموح وحده كلّ أشكال الكتابة؟ فما معنى التّأسيس والحال أنّ كلّ كتابة هي إعادة تركيب أو بناء لسابق أو معاصر؟

1 – 1 – الكتابة والتّكرار:

للكتابة صلة وثيقة بالتّكرار إذا ما وسّعنا مفهوم التّكرار، وتبنّينا رأي بارداش (Bardèche) التي ترى أنّ التّكرار مبدأ أساسيّ من مبادئ الكتابة والبناء النصّي بصرف النّظر عن الأجناس والأنواع، وأنّ مفاهيم أخرى من قبيل "التّداخل النّصّي" أو "إعادة الكتابة" أو "التّطريس" ليست إلّا اسماً آخر للتّكرار[2] لأنّ كلّ كتابة تكرار على نحو من الأنحاء، وإن كان حظّ النّصوص ممّا يُكرّر متباين وقدرة الكتّاب على إخفاء ما يكرّرون متفاوتة. وقد خصّ الفلاسفة والبلاغيّون والنّقاد "التّكرار" بتأمّلات متأنّية لما وجدوا فيه من طاقة استثنائيّة وكفاية جماليّة في بناء النّصوص وضمان ترابطها وانسجامها وإنتاج المعنى والتّحوّل به من هيئة إلى أخرى حتّى يتواتر ويكتمل مؤتلفاً مختلفاً. ويُعدّ التّكرار سمة فارقة في الانتقال من النّثر إلى الشّعر الذي يُعتبر الخطاب الأمثل لتجلّيات التّكرار في أشكاله المختلفة. ولكن ألا يمكن أن يحوّل التّكرار – عندما يهيمن – الكتابة من كتابة للمجهول إلى كتابة للمعلوم ويصبح ناتجاً عن ذاكرة تبحث

1 أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، بيروت – لبنان، ط5، 1988، ص6.

2 Marie – Laure Bardèche, *Le principe de répétition*, L'Harmattan, Paris, 1999, p22.

عن صفائها وقوّتها المتجسّدة في النّموذج لا عن القواعد الكامنة في جنس أدبيّ مخصوص[1]؟!

يشير "داسون" و"ميشونيك" Dessons et Meschonnic إلى أنّ التكرار يسهم في بناء الإيقاع. لكنّه ليس هو وحده الإيقاع، بل إنّه قد يلغي الإيقاع[2] عندما يتحوّل إلى شكل فارغ رتيب شبيه بالقيد أو بالأسلوب الذي كان بارط قد اعتبره قوّة عمياء تضيّق على الكاتب حرّيته. والتّكرار القيد هو ذاك التّنويع على نموذج مفرد أو على بنية ثابتة، تنويع يمكن أن يفرغ الكتابةَ من الاحتماليّ فيها ويملأ القصيدة بالمتعاود المألوف. نتأمّل النّموذج التّالي من قصيدة "أحلم وأطيع آية الشّمس":

– أذكُرُ، لي موعد مع سقيفة ذلك الجحيم،
أذكُرُ، الموت يوقظ ملائكة شيوخاً في زوايا هذا المسجد،
أذكُرُ، الموت يسكر ويكتب على شاطئ النّيل مازجاً قطن المساء بكتّان الفجر،
أذكُرُ، الموت يضع مقاعد كأنّها رسوم سفن على صفحة النّيل من أجل زوّار يسكنون في أشعةّ الشّمس،
أذكُرُ، الموت وراء الهرم أمامه، لكنّ الأحياء سحاب والموتى قمح
أذكُرُ، كان خوفو يبتسم، كأنّه لا يزال يروّض الموت، أو كأنّ الموت فراشة ترفرف على منديله[3]

تتواتر في هذا المقطع صيغة "أذكر، الموت..." صيغة يتحوّل دالّ "الموت" فيها إلى بؤرة يُنتظر أن تُشعّ بالمفاجئ من الدّلالات، إذ الموت من الموضوعات (Thèmes) الأثيرة في الشّعر، قديمه وحديثه. وصوره الآسرة تتوزّع بين الأسطورة والدّين والفلسفة والشّعر لارتباطه بالغموض والغياب والمجهول، لذلك فإنّ كتابته إنّما هي كتابة سؤال وصراع ورفض. ولكنّنا، في هذا المقطع، إزاء تكرار يضعف طاقة الدّال على التّخييل ويثقل الخطاب، وإن توسّل ببعض الرّموز الأسطوريّة (الفجر، النّيل، الشّمس، قمح،

1 شكري المبخوت، **جماليّة الألفة**، بيت الحكمة، تونس 1993، ص149.
2 G. Dessons, H. Meschonnic, op.cit, p 52.
3 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 28.

خوفو، فراشة) لذلك فإنّنا نميل إلى اعتبار هذا النّوع من التّكرار غير وظيفيّ لأنّه كمّيّ وليس كيفيّاً. ويقول في قصيدة "المهد" كذلك:

- من أجل شوارع ترسم شامات في وجه النّهار
من أجل ليل يلبس النّجوم قلائد وأقراطاً
من أجل أراغن تضحك وتبكي في سريرة كلّ شيء
من أجل غرابة تهيمن على أحشائي
من أجل أيد تنسج البكاء خياماً للحلم
من أجل مجهول أنغرس فيه وتنغرس أرومة الخلق[1]

ويقول في قصيدة "شهوة تتقدّم في خرائط المادّة":

- كان متشرّدون يتوسّدون أعناق زجاجات فارغة
بعضهم يهجو مالارميه،
بعضهم يحلم برامبو،
بعضهم يقرأ المركيز دوساد[2]

إنّ البناء بآليّة التّكرار يحتاج إلى بحث مستقلّ، لذلك لن نقف عند كلّ النّماذج التي أنشأها أدونيس على هذه الآليّة. وهي كثيرة ومتفاوتة من حيث القيمة. ولئن كان من الثّابت أنّ الشّعر يقبل التّكرار لأنّه من خصائصه الخطابيّة، فمن الثّابت كذلك أنّ أيّ تكرار لا يصنع شعراً، بل إنّ ضروباً كثيرة منه تحوّل القصيدة إلى حيّز للتّنويع المحدود. ففي النّموذج الذي اُقتطع من قصيدة "شهوة تتقدّم في خرائط المادّة" يتحوّل الخطاب إلى خطابة. ولا نتصوّر أنّ الأسماء الأعلام (مالارميّه ورامبو والمركيز دوساد) يمكنها أن تحجب النّزوع إلى تمثيل الواقع بكتابة، فيها من التّقرير ما يؤكّد أنّ الخطاب "في أبجديّة ثانية" قد يصبح - أحياناً كثيرة - وصفاً خالياً من أيّ إيحاء وتخييل وفائض معنى.

فالكتابة قد تغدو تسجيلاً رتيباً لمشاهدات يؤالف بينها أدونيس بعبارات أو تراكيب

1 أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 76.
2 نفسه، ص105.

أو خطابات منتزعة من سياقاتها الأصليّة. وهذا ما يجعل القصيدة، في بعض مقاطعها، حشداً للأشياء والأسماء دون النّفاذ إلى متخيّلها. وفي هذه النّماذج تصبح الذّات ناسخاً لا تتعدّى وظيفتها الكتابة – التّدوين. ولا شكّ في أنّ هذا النّمط من الكتابة يحوّل الخطاب الشّعريّ إلى خطاب تقريريّ يضعف فيه الخيال ويتراجع فيه الإيقاع، على نحو يجعلنا نؤكّد أنّ أدونيس يقدّم – في بعض الأحيان – المعنى على معاناة الكتابة. وهذا كلّه يعني أنّ الكتابة – عندما تجعل التّكرار آليّة مهيمنة في البناء النصّي – تتحوّل من كتابة حلم أو كتابة صراع إلى كتابة أداة أو كتابة نسخ، تكرّس التّصور التّقليديّ لها. وهو تصوّر يلغي الذّات وفعلها في اللّغة والأنواع الأدبيّة لأنّه لا يرى في الكتابة إلاّ مجرد أداة تنقل معنى سابقاً كامناً أو تقيّد دلالة جاهزة لحمايتها من النّسيان أو التّعديل. والتّكرار يحدّ – وإن كان جامعاً بين الائتلاف والاختلاف – من قدرة الكاتب على المفاجأة وإثارة الدّهشة لدى المتلقّي، بل إنّ الإفراط فيه قد يؤدّي إلى إتلاف اللّذّة كتابة وقراءة، كما يشير إلى ذلك بارط [1].

1 – 2 – بين الوضوح والغموض:

من أهمّ سمات الكتابة التي يدافع عنها أدونيس سمة الغموض، إذ المفترض أنّ القصيدة الحديثة [لم تعد] تقدّم للقارئ أفكاراً ومعاني، شأن القصيدة القديمة،وإنّما أصبحت تقدّم له حالة أو فضاء من الأخيلة والصّور من الانفعالات وتداعياتها [2]. وهذا يعني أنّ الكتابة ليست ممارسة تهدف إلى استحضار الأشياء أو العناصر أو تمثيل العالم أو الواقع، وإنّما هي فعل يدعو إلى التّأمّل والسّؤال.

فالشّاعر الذي يكتب المعاني التي يعرفها هو ويعرفها المتلقّي لم يخرج – في نظر أدونيس – من دائرة المشافهة والخطابة بما تستوجبانه من وضوح ويقين واستسهال للأجوبة واحتذاء للنّموذج وتعويل على الذّاكرة، وهو ما ينفي عنه سمة الحداثة، بما تعنيه من تغيير في نظام العلاقات بين الإنسان وذاته ولغته وثقافته والعالم من حوله. والشّاعر الذي يكتب القديم ولا يغيّر لا يستحقّ أن يسمّى شاعراً، لأنّ كتابة القديم

1 Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p 57.

2 أدونيس، زمن الشّعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 5، 1986، ص 278.

الذي فقد أسراره ليست إلاّ تكريساً لسلبيّة الذّات وإلغاء لتاريخيّتها وتجربتها في الحياة.

وبهذا المعنى فإنّ أيّ تأسيس للحداثة يستوجب انقطاعاً عن القديم. وقد أشار أدونيس إلى أنّ الانقطاع عن القديم بدأ تاريخيّاً مع أبي تمّام الذي أحدث شعره انقلاباً تغيّر فيه نظام الدّلالة والمعنى ونظام التّعبير ونظام الفهم[1] وتغيير هذه الأنظمة يضعنا في سياق تصوّر جديد لمفهوم الشّعر وكيفيّات بناء القصيدة، لذلك اُتّهم أبو تمّام بالغموض بل بإفساد الشّعر. وهذا كلّه يعني أنّ الغموض ليس مقصوداً لذاته، وإنّما هو ظاهرة تاريخيّة رافقت كلّ تأسيس لكتابة شعريّة جديدة. وفي المقابل فإنّ القصيدة الواضحة قصيدة "أداة" والشّاعر الذي يكتبها شاعر "عَالم" أو "ناظم للأفكار" أو "خطيب"[2] والشّاعر "العالم" هو من يصف الواقع وصفاً دقيقاً مطابقاً[3] أي أنّه يُعنى بتقديم "الحقيقة" أكثر ممّا يُعنى بالجدّة والابتكار[4] والشّاعر "الخطيب" أو "ناظم الأفكار" هو ذاك الذي يسعى إلى إقناع السّامع ولا يتعدّى دائرة الخطابة بما يفرضه الإقناع والخطابة على المتكلّم أو الكاتب من وضوح في الأفكار وبساطة في التّركيب وتحريض وتبشير.

وبناء على ما تمّت الإشارة إليه، فإنّ أدونيس يقرّر أنّ "الوضوح" مبدأ ايديولوجيّ أساساً[5] أي ليس مبدأً إبداعيّاً، لذلك فإنّ الشّاعر العربيّ الحديث ليس حديثاً إلاّ بشرط أوليّ هو: تجاوز الموقف الايديولوجيّ الفنّي القديم ومتضمّناته جميعاً: مفهوم الشّعر ومفهوم الإبداع والمعايير النّقديّة المنبثقة عنهما[6]

ولكن هل استطاع أدونيس ذاته أن يحقّق هذا التّجاوز الذي يبشّر به في خطابه النّظريّ؟ وهل تخلّص خطابه الشّعريّ من الوضوح الذي قد يحوّله هو أحياناً كثيرة إلى شاعر "عالم" أو "شاعر خطيب" يبشّر ويحرّض؟ !

وإذا كانت القصيدة الحديثة [لأنّها غامضة] تقدّم للقارىء ما لم يعرفه من قبل في

1 نفسه، ص 279.
2 نفسه، ص 283.
3 نفسه.
4 نفسه.
5 نفسه، ص281.
6 نفسه، ص 284.

بنية شكليّة غير معروفة، والقصيدة القديمة تقول المعروف في قالب جاهز معروف [لأنّها واضحة][1] فأين نصنّف كثيراً من شعر أدونيس.

نتأمّل الشّاهد التّالي من قصيدة "المهد":

عمّال يفتحون خزائن الموج
عمّال يفرغون ويفرزون
عمّال يحزمون ويكومون
وترى إلى العرق يتدحرج على جباههم وأعناقهم وتتمرأى فيه كأنّك
تتمرأى في ماء عالم جديد وترى إلى طيور البحر تتكتّب وتهجم
تريد أن تشارك هذه الضجّة الخالقة وتنسيك طلاسم التّقنية
التي تكتب المدينة، طلاسم كنت تتوسّلها في طفولتك لتقرأ الغيب[2].

أليس الخطاب، في هذا الشّاهد، خطاباً واضحاً صريحاً يصف العمّال في ميناء عدن وصفاً دقيقاً مطابقاً للواقع؟! وهل بناء التّوازي في التّراكيب (عمّال...، عمّال...، عمّال) أو تكرار بعض الصّور (وترى إلى العرق... وترى إلى طيور البحر...) أو تواتر دوالّ من قبيل (تتمرأى، تتكتّب، طلاسم) تبرّر سطحيّة الخطاب أو ضعف الخيال فيه؟! ألسنا إزاء وضوح يحدّ من شعريّة الكتابة ومتخيّل القصيدة ؟!

وفي "شهوة تتقدّم في خرائط المادّة" يذكر أدونيس أربعة عشر شارعاً من شوارع باريس، ويضعها بين قوسين دون أن يوظّفها في البناء النّصيّ أو أن يشتقّ منها الاستعاريّ أو الرّمزيّ اللّذين يعوّل عليهما في تحقيق الوظيفة الشّعريّة، لذلك بقيت هذه الأسماء طافية على سطح القصيدة، لم توسّع فيها دلالة ولم تنوّع فيها إيقاعاً. يقول:

وإذ هدأ تعجّبي، قلت مطمئنّاً – باريس
ربّما في هنيهة ما (فيما أدخل إلى أحشاء
الطّبيعة، تالياً أسماء شوارعك
شارع الشّلاّلات، شارع الجداول، شارع الحور، شارع الأكاسيا، شارع

1 نفسه، ص 294.
2 أدونيس، **أبجدية ثانية**، ص 61.

الصّفصاف، شارع اللّوز، شارع الكستناء، شارع الكرز، شارع التّوت، شارع الخوخ، شارع التّين، شارع الورد، شارع الزّيزفون –
دون أن أنسى شارع موزايا ورنينه العربيّ) ربّما في هنيهة ما، سأوحّد بين حروفك الصّائتة ومثيلاتها في اسمي، تاركاً الحروف السّاكنة لنعاسها السّماويّ، أو ربّما صنعت منها سجّادة لن يقدر شاعر فرنسيّ حتّى بّونج نفسه، أن يميّز بينها وبين الجناح)[1].

إنّ ما وضعه أدونيس بين قوسين لم تهيمن فيه إلاّ الوظيفة المرجعيّة. وليس يعنينا كثيراً أنّ هذه الأسماء أسماء حقيقيّة لشوارع في باريس، أو أنّها مشتقّة من الطّبيعة أو محيلة عليها. وقد أشار أدونيس إلى ذلك. وإنّما يعنينا أنّها استطراد أُضطرّ الشّاعر إلى وضعه بين قوسين دون أن تكون له وظيفة جماليّة واضحة، بالنّسبة إلينا على الأقلّ. وقد طال ذاك الاستطراد إلى حدّ أنّ أدونيس وجد نفسه مجبراً على تكرير التّركيب: "ربّما في هنيهة ما" مرّتين. وهو ما يجعلنا نميل إلى القول بأنّنا إزاء خصيصة من خصائص المشافهة وليس الكتابة.

إنّ غايتنا من هذه الإشارات المحدودة هي التّنبيه على أنّ التّفاوت بين الخطاب النّظريّ والممارسة الإبداعيّة يظلّ قائماً، وأنّ فرضيّة الكتابة في تجربة أدونيس تظلّ منطوية على النّسبيّ فيها، بما يعني أنّها ليست متعالية على النّقد أو المساءلة أو إعادة البناء كما أنّها فرضيّة لها حُدود هي من حدود الذّات واللّغة والفكر في آن معاً.

1 أدونيس، أبجديّة ثانية، ص 117.

خاتمة

ما أثر مفهوم الكتابة في بناء النّصوص في هذه المجموعة التي اعتبرناها "فارقة"[1]؟ وما الخيط النّاظم لها؟ وكيف تحوّل التّاريخيّ والأسطوريّ والصوفيّ فيها إلى ماء للكتابة؟

الأجوبة الممكنة متعدّدة، منها أنّ الجمع بين الموزون وغير الموزون في "أبجديّة ثانية" يعدّ تحقيقاً لمفهوم الكتابة الذي بناه أدونيس على هدم متعدّد، هدم الحدود بين الكتابات، والتّصوّرات والأنساق، واللّغات، بل بين الشّرق والغرب... ومنها كذلك، أنّ القصيدة، في هذه المجموعة بالذّات، [لم تعد] شجرة معنى، وإنّما [أصبحت] غابة معان[2] بما ائتلف في بنائها من المتباعد المتنافر لأنّ الرّؤيا الشّعرية التي توجّه البناء وفعل الكتابة تغتذي ممّا يسمّيه أدونيس "الحدس التّخييليّ"[3]. ومن الأجوبة، أيضاً، أنّ أدونيس يواصل ما كان قد شرع فيه في "كتاب التّحوّلات والهجرة بين أقاليم اللّيل والنّهار" الذي اعتبره خالد بلقاسم تحوّلاً فعليّاً في المسار الكتابيّ لهذا الشّاعر[4] وقبله، كان كمال خير بك قد رأى في الكتاب ذاته مرحلة "الشّكل النّاضج" و"الخيال الحرّ المنظّم" وهي مرحلة كانت قد أسّست لبعد جديد في البناء الفنّي[5] في قصيدة أدونيس.

1 **المقدّمة**، ص 17.
2 يقول أدونيس في كتابه **مقدّمة للشّعر العربيّ**، الفصل الثالث، آفاق المستقبل، متحدّثاً عن مستقبل القصيدة العربيّة "لا تعود القصيدة شجرة معنى، وإنّما تصبح غابة معاني (كذا) أدونيس، مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 4، 1983، ص 138.
3 نفسه.
4 خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصّوفي**، ص182.
5 كمال خير بك، **حركيّة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر**، دار الفكر، بيروت، لبنان، الطّبعة الثانية، 1982، ص 369.

ولا شك في أنّ الحدس التّخييليّ والخيال الحرّ المنظّم من أهمّ المسالك للخروج عن كلّ الأنماط الثّابتة والأشكال المطلقة والتّصوّرات المغلقة. فشأن الشّعر، بالنّسبة إلى أدونيس، هو شأن المعرفة تجمع بينهما رهانات البحث والكشف والمغامرة والسّؤال. وهذا يعني أنّ القصيدة ليست كتابة انفعال أو ارتجال، وإنّما هي بحث معرفيّ في اللّغة والذّات وطرائق البناء...

ولعلّ أهمّ الأجوبة وأبعدها هي أنّ الكتابة في "أبجديّة ثانية" هي كتابة تحويل. والثّابت أنّ أدونيس قد التقط بذرة التّحويل في ما اطّلع عليه لدى المتصوّفة. ومن المبادئ التي تقوم عليها كتابة التّحويل هذه، هي "رؤية الشّيء في غيره" التي تجد تجسيدها في القلب الذي أحدثه ابن عربي في الحواسّ بإعادة ترتيب العلاقات بينها وتوسيع وظائفها، لذلك غدا ممكناً النّظر بالقلب والسّماع بغير الأذن (...) ممّا أتاح تخصيب الحواسّ وإخراجها من الضّيق الذي حجبتها العادة فيه [1] إلى رحابة الرّؤيا وأفق التّأويل.

والشّاعر لا يمكنه أن يرى "الشّيء في غيره" إلاّ إذا تحرّر من سلطة الظّاهر والعادة والنّموذج وحاول الإنصات إلى ذاته – جسده في تحوّلهما وتغايرهما، وأدرك أنّ الكون بأسره محكوم بضرب من الإيقاع الخفيّ الذي يحقّق له تناغمه وائتلافه على ما بين عناصره من اختلاف وما بين أشيائه من تفاوت. وقتها يمكن أن يجد الإنسان علائق وصل بين كلّ من وما في الكون ممّا يصحّ معه ربط "شيء بشيء" و"تشبيه شيء بشيء"[2].

وهاهنا يضعنا الشّعر أمام لحظة فارقة، رهانها إعادة النّظر في وجودنا: في علاقتنا بذواتنا وبالآخر، في علاقة الشّرق بالغرب، في تصوّرنا للمقدّس والمدنّس والواقع واللّغة، في المتخيّل والمهمّش والمسكوت عنه، في السّلطة وسريانها في المرئيّ واللاّمرئيّ... حتّى تكون القصيدة كشفاً ورؤيا أو يكون الشّعر تأسيساً للحياة.

إنّ ما تمّت الإشارة إليه يتيح لنا أن نؤكّد أنّ المسعى، في هذا البحث، هو محاولة الوقوف على ما للكتابة من أثر في تغيير مفهوم الشّعر وتوسيع حدود الشّعريّة. فالشّاعر

1 خالد بلقاسم، **الكتابة والتّصوّف**، ص 29.

2 محمّد مفتاح، **الشّعر وتناغم الكون (التّخييل، الموسيقى، المحبّة)**، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص121.

المعاصر لم يعد مطالباً بالإنصات إلى النّموذج أو محاكاته بقدر ما أصبح معنيّاً بالبحث عن إيقاعه الشّخصيّ وكتابة ذاته بالمعنى الذي تكون فيه الذّات فضاء للمختلف والمؤتلف والمتناغم والمتنافر في آن معاً. وهو ما يعني أنّ سؤال البناء لا يمكن أن يطرح دون التفات إلى الذّات والبحث في ما يحكمها من خلفيّات وتصوّرات نظريّة ومعرفيّة وجماليّة. فأيّ بناء إنّما هو بناء موسوم بإيقاع ذات لها تاريخها ومتخيّلها وتجربتها الخاصّة في الوجود.

ولمّا كان رهان أدونيس التّأسيس لإبدالات في الكتابة والانخراط في مشروع لا حدود فيه للبحث والسّؤال، فإنّنا قد سعينا إلى تأمّل الإشكاليّات التي يطرحها ذاك الرّهان في إطار فرضيّة "الكتابة وبناء الخطاب الشّعري". وهي فرضيّة مركزيّة في تعيين الحدود بين القدامة والحداثة أو التّقليديّة والحداثة، لأنّ مفهوم الكتابة يرفض التّنميط كما أنّ مفهوم الإيقاع الذّاتيّ ينفتح على المتعدّد والمفاجئ.

وما شهدته القصيدة الحديثة من إبدالات يشرّع لطرح سؤال البناء. فقد تهاوت سلطة البيت – الوزن والقافية المتعاودة والرويّ المتكّرر، ولم يعد الإيقاع محدوداً بالكمّ، كما انتفى مفهوم الغرض – المركز الذي يستقطب القصيدة بأكملها ويحوّل ما سواه من معان إلى مرتبة التّمهيديّ أو المكمّل الذي يمكن الاستغناء عنه... وما تحقّق في إطار مفهوم "الكتابة" هو أنّ البناء لم يعد ثابتاً والدّلالة لم تعد محدّدة على نحو مسبق.

وقد أتاح لنا تتبّع أثر الكتابة في بناء الخطاب الشّعريّ، في أبجديّة ثانية، أن نتبيّن أنّ القصيدة أضحت فضاء تتعايش فيه ذوات كثيرة وتتعالق فيه نصوص عديدة، لها صلاتها المتينة بالشّرق وأساطيره وخطاباته الشّعريّة والصّوفيّة وبالقرآن والتّاريخ بل حتّى بالثّقافة الشّعبيّة وتعاويذها وطلّسماتها ورقاها... ولها كذلك شغف بالغرب ونصوصه ورموز حداثته الذين جعلهم أدونيس من مراجع كتاباته النّظريّة والشّعريّة، بل إنّها في بعض نماذجها إعادة كتابة لجزء من قديم أدونيس ذاته.

إنّ شعريّة الكتابة في "أبجديّة ثانية" بالذّات هي شعريّة التّداخل النّصّي أو التّطريس والمحو، وهي شعريّة التّجربة المعيشة والتّفاصيل المشتقّة من الذّاكرة والجسد في لحظات نشوته ودهشته. فكثيرة هي النّصوص التي بدا فيها الجسد مولّداً لمتخيّل

المكان في تحوّله المستمرّ، أو أصبحت فيها الذّات مصدراً لمعرفة شعريّة مشتقّة من الدّاخل، من الخيال والحلم والحدس. وكثيراً ما تمّ البناء باستعارات موسّعة وتشذير للجملة وتشتيت للدّلالة وتوقيع بالبياضات والانقطاعات المغرية بالتّأويل... فكان ذلك تأسيساً لمبدأ اللّذّة في الكتابة، لذّة تشتقّ من قدرة الخطاب الشّعريّ على إرباك الذّائقة والإشارة إلى ما وراء الأشياء والكلمات واستنبات السّؤال.

فالقصيدة في "أبجديّة ثانية" - حتّى إن بنيت بآليّات مألوفة كالتّكرار والتّوازي أو التّماثل أو كانت في بعض مقاطعها تنويعاً على نموذج مجرّد مفرد - تظلّ كتابة تضع الحدود بين الأنواع، موضع سؤال دائم. فهي (أي القصيدة) لا تسكن شكلاً بعينه، بل إنّها حتّى في مستوى الكتابة - الخطّ لا تقبل أن تظهر في صورة ثابتة. ففي قصائد كثيرة كان البياض والسّواد ضربة نرد، وكان البناء بقيم كتابيّة لا تقبل أن تتحوّل إلى أصوات وبكلمات أو حروف ليس لها دلالة محدّدة حتّى كأنّ قيمتها كامنة في ذاتها... فضلاً عن انتقاء علامات التّرقيم بما يعني أنّ الحدود بين التّراكيب تداخلت أو تلاشت.

وهذا هو معنى أن تكون الكتابة سفراً مستمرّاً في الوجود، في ما وراء الظّاهر، للإنصات إلى الأشياء وهي تملي كينونتها الأولى. فرهان الشّاعر لم يعد وصف العالم أو التّعبير عن نظام القيم فيه أو نقل المعرفة المشتركة... بل صار تأويل الوجود وأشيائه تأويلاً ذاتيّاً. ومدخل ذاك التّأويل هو إعادة التّسمية لإعادة بناء المعنى - الإنسان باستمرار حتّى لا تتصلّب المفاهيم وتتحجّر المعرفة ويستقرّ الجهل. ففي إعادة التّسمية تغيير للذّائقة والوعي وانتساب إلى المستقبل لا إلى الماضي، وإعادة ترتيب للعلاقات بين اللّغة والذّات والوجود وتوسيع للمتخيّل ولحقّ الانسان في أن يؤسّس للاختلاف.

تنتسب "أبجديّة ثانية" إلى الغموض، ولكنّها لا تدور على نفسها. تدافع عن الإنسان وحقّه في الحياة، ولكنّها لا تحوّل الخطاب إلى خطابة. تلغي المسافة بين الشّرق والغرب، ولكنّها ترفض تبسيط العلاقة بينهما. تسترفد التّاريخ والايديولوجيا والأسطورة... لكنّها تصهر تلك الرّوافد كلّها بماء الكتابة فيستوي الخطاب متمرّداً على خانات التّصنيف الجاهز رافضاً أن يتسمّى أحياناً كثيرة.

أمّا الذّات في "أبجديّة ثانية" فإنّها ذات متغايرة مسكونة بأصوات أخرى كثيرة،

ولكنّها تحرص على أن تظلّ متمايزة تبني أمارات فرادتها وإيقاعها الشّخصيّ، ذات تروم الخروج من سجن النّوع الثّابت والواحد المفرد والأصل الميتافيزيقيّ والهويّة الصّافية السّاكنة... إلى فضاء التّعدّد والاختلاف والتّحوّل والسّؤال والشكّ والنّسبيّة أي إلى فضاء الإنسان والإبداع والقصيدة.

إنّ حداثة القصيدة، اليوم، ليست مسألة شكليّة يمكن أن تحسم بالانتماء إلى الحاضر أو بتوزيع البياض والسّواد بنسب متفاوتة أو التّخلّي عن العروض، وإنّما هي مسألة تتعلّق بالذّات وإيقاعها ورهاناتها وقدرتها على تحويل اللّغة إلى قوّة لتخييل الواقع أو إنشائه إنشاء وإعادة ترتيب العلاقات بين الأنواع الأدبيّة، بل إعادة النّظر في مفهوم الأدب ووظائفه وصلاته بغيره من حقول المعرفة وبغيره من المؤسّسات الاجتماعيّة (الأدب، والفلسفة، الأدب والمؤسّسة الدّينيّة، الأدب والسّلطة السّياسيّة...) خاصّة في تجربة أدونيس ومشروعه الموسوم بجدّته المستمرّة لأنّه مشروع أسئلة لا أجوبة، وتفكير لا تبرير. فحتّى في القصيدة التي تُكتب بإكراهات كثيرة، سواء كانت موزونة أم غير موزونة، فإنّ المهيمن هو السّؤال في مختلف الصّيغ الممكنة. وهو سؤال منفتح على المتعدّد: على التّاريخ والايديولوجيا والتّراث والآخر والجسد والسّلطة والمقدّس... وهذا ما يجعل خطاب أدونيس الشّعريّ خطاباً مستقبليّاً باستمرار.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

أدونيس (علي أحمد سعيد)

- أبجديّة ثانية، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1994.
- الأعمال الشّعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، الطّبعة الخامسة، 1988.
- تنبّأ أيّها الأعمى، دار السّاقي، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2003.
- أوّل الجسد آخر البحر، دار السّاقي، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2003.

المراجع

أدونيس (علي أحمد سعيد)

- الكتاب I، دار السّاقي، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1995.
- الكتاب II، دار السّاقي، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1998.
- الكتاب III، دار السّاقي، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2002.
- الثّابت والمتحوّل (ثلاثة أجزاء) دار العودة، بيروت، لبنان، الطّبعة الرّابعة، 1983.
- مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، لبنان، الطّبعة الرّابعة، 1983.
- سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1985.

– زمن الشّعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، الطّبعة الخامسة، 1986.
– كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1989.
– النّظام والكلام، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1993.
–النصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1993.
– ها أنت أيّها الوقت (1) دار الآداب، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1993.
– الصّوفيّة والسّورياليّة، دار السّاقي، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّانية، 1995.
– الشّعرية العربيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطّبعة الثالثة، 2000.
– موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2002.

بارط (رولان)

– درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السّلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الثّالثة، 1993.

بلبداوي (أحمد)

– الكلام الشّعريّ من الضّرورة إلى البلاغة العامّة، دار الأمان، الرّباط، المغرب، الطّبعة الأولى، 1997.

بلقاسم (خالد)

– أدونيس والخطاب الصّوفيّ، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 2000.

– الكتابة والتّصوّف عند ابن عربي، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 2004.

بلمليح (إدريس)

– القراءة التّفاعليّة، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 2000.

بنّيس (محمّد)

– الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، (أربعة أجزاء)، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب:

* التّقليديّة، الطّبعة الثانية، 2001.
* الرّومانسية، الطّبعة الثانية، 2001.

* الشّعر المعاصر، الطّبعة الثالثة، 2001.

* مساءلة الحداثة، الطّبعة الثانية، 2001.

– حداثة السّؤال، الطّبعة الثانية، 1988.

بنعبد العالي (عبد السّلام)

– أسس الفكر الفلسفيّ المعاصر، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 2000.

الجاحظ(أبو عثمان عمرو)

– الحيوان (الجزء الأوّل) تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان (دون ذكر الطّبعة) 1992.

الجرجاني (أبو الحسن عليّ بن عبد العزيز)

– الوساطة بين المتنبّي وخصومه، دار المعارف للطّباعة والنّشر، سوسة، تونس، الطّبعة الأولى، 1992.

حيزم (أحمد)

– فنّ الشّعر ورهانات اللّغة، دار محمّد عليّ ، صفاقس، تونس، وكليّة الآداب، سوسة، تونس، الطّبعة الأولى، 2001.

حسن (عبّاس)

– النّحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة السّابعة (د ت).

خبو (محمّد)

– مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث، دار الجنوب للنّشر (سلسلة مفاتيح) تونس الطّبعة الأولى، 1995.

الخطّابي (محمّد)

– لسانيّات النصّ، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب/ بيروت– لبنان، الطّبعة الأولى، 1991.

أبو ديب (كمال)

– جدليّة الخفاء والتّجلّي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّالثة، 1983.

درويش (أسيمة)

– مسار التّحوّلات (قراءة في شعر أدونيس) دار الآداب، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1992.

لو بروتون (دافيد)

– انتربولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمّد عرب صاصيلا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1993.

دوبلهوفر (أرنست) (Ernest Doblhofer)

– رموز ومعجزات (دراسات في الطرق والمناهج التّي استخدمت لقراءة الكتابات القديمة) ترجمة وتقديم عماد حاتم، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ليبيا، الطّبعة الأولى، 1983.

دي سوسير (فردينان)

– دروس في الألسنيّة العامّة، ترجمة صالح القرمادي وآخرون، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ليبيا، الطّبعة الأولى، 1985.

ديران (جيلبار)

– الانتروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، أنساقها) ترجمة مصباح الصمد، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1991.

ابن رشيق (أبو الحسن عليّ)

– العمدة، تحقيق محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطّبعة الخامسة، 1981.

أبو زيد (نصر حامد)

– مفهوم النصّ، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1990.

الزّيدي (توفيق)

– جدليّة المصطلح والنّظرية النّقديّة، قرطاج 2000، تونس، الطّبعة الأولى، 1998.

سعيد (خالدة)

– حركيّة الابداع، دار العودة ، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1982.

السّجلماسي(أبو محمّد القاسم)

– المنزع البديع، تحقيق وتقديم علاّل الغازي، مكتبة المعارف، الرّباط، المغرب، الطّبعة الثّانية، 1980.

السّيوطي (جلال الدّين)

– لباب النّقول في أسباب النّزول، ضبطه عبد المجيد طعمة الحلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1997.

الشّرع (عليّ)

بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطّبعة الأولى، 1987.

ابن الشيخ (جمال الدّين)

– الشّعرية العربيّة، ترجمة مبارك حنّون ومحمّد الولي ومحمّد أوراغ، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1996.

الشّكلانيّون الرّوس

– نظريّة المنهج الشّكليّ (نصوص الشّكلانيّين الرّوس) ترجمة إبراهيم الخطيب، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، المغرب و مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1982.

صمّود (حمّادي)

– التّفكير البلاغيّ عند العرب، منشورات كليّة الآداب، منوبة، تونس، الطّبعة الثّانية، 1994.

– صناعة المعنى وتأويل النّصّ، (مؤلّف جماعيّ/ أعمال ندوة) كلّية الآداب، منّوبة، تونس، الطّبعة الأولى، 1992.

صولة (عبد الله)

– مختارات من شعر أدونيس، دار الجنوب للنّشر، تونس، الطّبعة الأولى، 1995.

ابن طباطبا (أبو الحسن محمّد بن أحمد)

– عيار الشّعر، تحقيق عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1982.

الطرابلسيّ (أمجد)

– نقد الشّعر عند العرب، ترجمة إدريس بلمليح، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1993.

الطرابلسيّ (محمّد الهادي)

– بحوث في النصّ الأدبيّ، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ليبيا (دون ذكر الطّبعة)، 1988.

– تحاليل أسلوبيّة، دار الجنوب، تونس، الطّبعة الأولى، 1992.

– خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، الطّبعة الأولى، 1996.

ابن عربي (محيي الدّين)

– فصوص الحكم، مكتبة دار الثقافة ، نينوى، العراق، (دون ذكر الطّبعة) (د. ت).

عصفور (جابر)

– مفهوم الشّعر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، الطّبعة الخامسة، 1995.

عجينة (محمّد)

– موسوعة أساطير العرب، دار الفارابي، لبنان والعربيّة للنّشر، تونس، الطّبعة الأولى، 1994.

العك (خالد عبد الرّحمان)

– تسهيل الوصول إلى معرفة أسباب النزول، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1998.

غالي (وائل)

– الشّعر والفكر (أدونيس نموذجا) الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى، 2001.

فضول (عاطف)

– النّظريّة الشّعريّة عند اليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى، 2000.

فوكو (ميشال)
– حفريّات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت– لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الثّانية، 1987.
ابن قتيبة (أبو محمّد بن عبد الله)
– الشّعر والشّعراء، تحقيق مفيد قميحة ومحمّد أمين الضناوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2000.
كريسطيفا (جوليا)
– علم النصّ، ترجمة فريد الزّاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1991.
كلارك (رندل)
– الرّمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى، 1996.
كنعان (محمّد بن أحمد)
– قصص الأنبياء وأخبار الماضين، خلاصة ابن كثير، مؤسّسة المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى، 1996.
كوهين (جان)
– بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1986.
لايكوف (جورج) وجونسن (مارك)
– الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1996.
المهيري (عبد القادر) وآخرون
– النّظريّة اللّسانيّة والشّعريّة في التّراث العربيّ من خلال النّصوص، الدّار التّونسيّة للنّشر، تونس، الطّبعة الأولى، (د.ت).
الماكري (محمّد)
– الشّكل والخطاب، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،

الطّبعة الثانية، 1991.

المتوكّل (أحمد)

– قضايا اللّغة العربيّة في اللّسانيّات الوظيفيّة، دار الأمان، الرّباط، المغرب، الطّبعة الأولى، 2001.

مفتاح (محمّد)

– التّشابه والاختلاف، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1996.

– تحليل الخطاب الشّعريّ، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّالثة، 1992.

– الشّعر وتناغم الكون، شركة النّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 2002.

الملائكة (نازك)

– قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطّبعة السّابعة، 1983.

ناظم (عبد الجليل)

– البلاغة والسّلطة في المغرب، دار توبقال، الدّار البيضاء– المغرب،الطّبعة الأولى، 2002.

الوهايبي (منصف)

– الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل في شعر أدونيس، (بحث مرقون)، تونس، 1987

المعاجم

الحفني (عبد المنعم)

– معجم المصطلحات الصّوفيّة، دار المسيرة، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1980.

أبو خزام (أنور فؤاد)

– معجم المصطلحات الصّوفيّة، مراجعة جورج متري عبد المسيح، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1993.

الاصبهاني (أبو بكر محمّد بن الحسن بن فورك)

– الحدود في الأصول، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1999.

سعيد (جلال الدّين)

– معجم المصطلحات والشّواهد الفلسفيّة، دار الجنوب، تونس، الطّبعة الأولى، 1989.

عبودي (هنري، س)

– معجم الحضارات السّامية، جروس براس، طرابلس، لبنان، الطّبعة الثانية، 1991.

ابن منظور

– لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت.).

الموسوعات

– الموسوعة الفلسفيّة، دار المعارف، سوسة، تونس، الطّبعة الأولى، 1992.

القواميس

– المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، الطّبعة الرّابعة والثّلاثون، 1994.

المجلاّت والدّوريّات

– زوايا (جريدة، لبنان) العددان 6 و7، نوفمبر 2003.

– شعر (لبنان) عدد 11، سنة 1959 .

– عالم المعرفة (الكويت) الشفاهيّة والكتابيّة تعريب حسن البنّا عزّ الدّين ومراجعة محمّد عصفور عدد 182، سنة 1994.

– فصول (مصر) الأفق الأدونيسيّ، المجلّد 16 عدد 2، سنة 1997.

– مواقف (لبنان) الأعداد: 13/ 14/ 15/16/17/18، سنة 1971، عدد 72، سنة 1993.

– عيون (منشورات الجمل) عدد 6، السّنة الثّالثة، سنة 1998.

– مدارات فلسفيّة (المغرب) الجمعيّة الفلسفيّة المغربيّة، عدد10، سنة 2004 .

– المعجميّة (تونس) عدد8، سنة 1992.

– نزوى، (عمان) عدد 18، سنة 1999.

- Bachelard (Gaston)

L'eau et les rêves, Librairie José corti, Paris, 1942.

La Poétique de la rêverie, 3ème édition, quadrige, Paris, 1989.
La Poétique de l'espace, PUF, Paris, 1957.
- Barthes (Roland)
Théorie du texte, Encyclopédia universalis, Paris, 1966.
S/Z, Seuil, Paris, 1970.
Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris, 1972.
Le plaisir du texte, Seuil, Paris, 1973.
- Bataille (gorges)
L'expérience intérieure, Gallimard, paris, 1954.
- Benveniste (Emile)
Problèmes de linguistique générale, Cérès, Tunis, 1995.
- Blanchot (Maurice)
L'entretien infini, Gallimard, Paris, 1996.
- Chevalier (Jean) et Gheerbrant (Alain)
Dictionnaire des symboles, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.
- Cohen (Jean)
Structure du langage poétique, Flammarion, France, 1966.
- Derrida (Jacques)
L'écriture et la différence, Seuil, Paris, 1967.
De la grammatologie, Minuit, Paris, 1967.
Dessons (Gérard) et Meschonnic (Henri)
Traité du rythme, Dunod, Paris, 1998.
- Genette (Gérard)
Figure II, Seuil, Paris, 1969.
- Genette (Gérard)
Seuils, seuil, Paris, 1987.
- Groupe d'Entrevernes
Analyse Sémiotique des textes, Toubkal, Maroc, 1978.
- Heidegger (Martin)
Essais et conférences, Traduit de l'Allemand par André Préau, Gallimard, paris 1958.
- Jakobson (Roman)
Essais de linguistique générale, Minuit, Paris, 1963.
Huit questions de poétique, seuil, Paris ,1977.
- Khoury (Nassim)
Introduction à la modernité arabe, Dar el hadatha, Liban, 1986.
- Lane (Philipe)
La périphérie du texte, Nathan, Paris, 1992.
- Lotman (Iouri),
La structure du texte artistique (traduction française) traduit par Anne fournier et

autres, Gallimard, Paris, 1973.
- **Maingueneau (Dominique)**
Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Hachette, France, 1976.
- **Meschonnic (Henri)**
Critique du rythme, Verdier, Paris, 1982.
Les états de la poétique, PUF, France, 1985.
- **Molino (Jean) et Gardes Tamine (Joelle)**
Introduction à l'analyse de la poésie, PUF, France, 1988.
- **Mohamed El Habib(Mellakh)**
La pratique poétique pongienne, Faculté des lettres de Manouba, Tunis, 1989.
- **Reverdy (Pierre) et Riser (Georges)**
Conjonction et disjonction dans la poésie de Saint-Denis, Garneau, Ottawa-Canada, 1984.
- **Ricœur (Paul)**
Du texte a l'action, seuil, Paris, 1986.
- **SARFATI (Georges – Elia)**
Eléments d'analyse du discours, Nathan, 2001.
- **Sollers (Philipe)**
L'écriture et l'expérience des limités, Seuil, Paris, 1968.
- **Tadié (Jean-Yves)**
Le récit poétique, P.U.F., France, 1978
- **Todorov (Tzvetan)**
Sémantique de la poésie, Seuil, Paris, 1979.

المعاجم والموسوعات

- **Charaudeau (Patrick) et Maingueneau (Dominique)**
Dictionnaire de l'analyse du discoures, Nathan, 2001.
- **Chevalier (Jean) et Gheerbrant (Alain)**
Dictionnaire des symboles, Robert Laffont, Paris, 1982.
- **Jacquenod (Raymond)**
Dictionnaire étymologique, Belgique, 1966.
- **Dictionnaires**
Dictionnaire du français, Hachette, France, 1994.
Dictionnaire Français Anglais, 5ème édition France, 1998.
Dictionnaire Universel des noms propres, France -Canada, 1991.
Encyclopédia universalis, Paris, 1966.
Trésor de la langue française, Paris, 1978.

"إلى أين تقودني أيّها القلم؟
وماذا تفعلين بي أيّتها الأبجديّة؟"

ليست الكتابة في تجربة أدونيس مفهوماً متعالياً أو تصوّراً نظريّاً مجرّداً، وإنّما تجربة يسند فيها القلم بحمولته الأسطوريّة الجسد بما انفتح عليه من تأويلات حداثيّة، وتتداخل فيها الأبجديّة التي تقول البدء بإيقاع ذاتٍ أسّست لنفسها طرائق في بناء القصيدة مخصوصة. إنّها تجربة تنشد التخوم بل الأقصى لتنفتح على ما بعده، على المنسيّ في ذاكرة الأشياء والكلمات.

تومض القصيدة في تجربة أدونيس فتضيء لك دروب السؤال لا الجواب، وتستضيفك لتنصت إلى الآخر فيك، إلى صوت الجسد يشتقّ من وعيه بذاته ما حجبته الألفة، وإلى صوت الكون يسري في الزمان والمكان فتلتقطه الذات لتكتب به نصّاً يستعصي على التصنيف ويتمنّع على أن يُحاكَى أو يُستنسخَ.

عمر حفيّظ كاتب وباحث تونسي يهتم بالشعر الحديث وقضاياه. درس في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالرباط - المغرب. صدر له "التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية". شارك في تحرير قاموس "الأدب العربيّ الحديث" بإشراف الدّكتور حمدي السكوت. وله مقالات كثيرة منشورة في مجلات تونسية وعربية كمجلة الآداب اللبنانية ومجلة بيت الشعر المغربية.



ISBN 978-6-14425-793-7